MUSEOS EN ACCIÓN

Un museo común.

Museos y comunidades





Cuadernillo #2

Un museo común.

Museos y comunidades

Área Formación y Redes
Dirección Nacional de Museos
Dirección Nacional de Gestión Patrimonial

Un museo común : museos y comunidades : cuadernillo #2 / Nicolás
Testoni ; Analía Bernardi ; Guillermo Beluzo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación. Secretaría de
Patrimonio Cultural, 2022.
Libro digital, PDF - (Museos en acción)
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-8915-47-0
1. Patrimonio Cultural. 2. Museos. 3. Comunidades. I. Bernardi, Analía. II.
Beluzo, Guillermo. III. Título.
CDD 069.068

Cómo citar este cuadernillo:

Cuadernillo #2 Un museo común. Museos y comunidades (2022). Ministerio de Cultura de la Nación, Secretaría de Patrimonio Cultural, Área Formación y Redes de la Dirección Nacional de Museos y Dirección Nacional de Gestión Patrimonial. [Colección Museos en Acción]. [Cuadernillo digital].





Equipo de trabajo

Cuadernillo #2

Un museo común. Museos y comunidades

Adaptación y actualización de contenidos para este cuadernillo (2022)
Analía Bernardi, Nicolás Testoni

Desarrollo de contenidos originales para el curso virtual
Analía Bernardi, Guillermo Beluzo, Nicolás Testoni
Asesoría: Leonardo Casado

Colección Museos en Acción

Coordinación editorial y edición
Área Formación y Redes DNM-DNGP / Violeta Bronstein, Alejandra Stafetta, Dina Fisman, Elisabet Ayala

Diseño editorial, diagramación e ilustraciones
Brenda Ruseler

Corrección
Mónica Campos

Asesoría en accesibilidad de publicaciones digitales
Andrea Attis Beltrán

En diferentes etapas del proyecto participaron otras personas sin cuyo aporte no hubiésemos podido concretar la publicación de esta colección. Entre ellas, nuestro agradecimiento a Ana Pascale, Luciana Delfabro, Mariana González de Langarica y Mercedes Elgarte.

Agradecemos también al Instituto Cultural del Municipio de Bahía Blanca por facilitar la participación del equipo de trabajo de Ferrowhite museo taller tanto en el curso virtual como en este cuadernillo.

Índice



¿Cómo navegar este cuadernillo?

Si bien el material está planteado para leerse en forma secuencial, pueden hacer clic en todos los títulos de este índice dinámico y se activará el enlace directo a cada capítulo o sección.

Acerca de la colección

La colección Museos en Acción surge tanto de la necesidad como del deseo de transformar y expandir los contenidos e intercambios que se desarrollaron en el marco de un programa virtual de formación profesional inédito, dirigido a trabajadores y trabajadoras de museos e instituciones culturales de toda la Argentina.

Cada cuadernillo recupera y actualiza los contenidos originales producidos para un curso virtual, y suma capas de sentido al dar cuenta de los interrogantes que planteó la pandemia mundial y sus consecuencias en las formas de pensar y gestionar museos. El proceso de edición contempló también la incorporación —a veces tácita y otras más explícita— de voces y aportes de autores, participantes y equipos tutoriales, quienes en cada cursada fueron tensionando la propuesta, construyendo espacios de genuino y respetuoso intercambio, sumando reflexiones, haciendo preguntas y empujando una revisión constante.

Nuestro objetivo principal es contribuir al campo de la gestión en museos con una mirada situada en el contexto local y desde una perspectiva de derechos. Esperamos que estos cuadernillos se transformen en herramientas de trabajo. Es decir, que circulen de pantalla en pantalla o de mano en mano y que sirvan como disparadores de conversaciones hacia el interior de los equipos, que sean un insumo para la revisión de las propias prácticas. Que impulsen la puesta en marcha de nuevos proyectos.

En este sentido, a lo largo del texto encontrarán preguntas para seguir reflexionando en equipo y al final de cada capítulo, secciones que orientarán este proceso: *Para poner en práctica* (con propuestas de acción) y *Para seguir explorando* (con materiales y experiencias para profundizar en los temas abordados).

Les invitamos a dejarse interpelar y transformar por este impulso colectivo de alcanzar instituciones culturales más relevantes, inclusivas y conectadas con sus comunidades. Confiamos en que estas lecturas serán solo un punto de partida.

Sobre la accesibilidad de esta colección

Para que la lectura de los cuadernillos sea lo más amigable posible para la mayor cantidad de personas interesadas tomamos algunas decisiones que nos parece importante compartir con ustedes[1]:

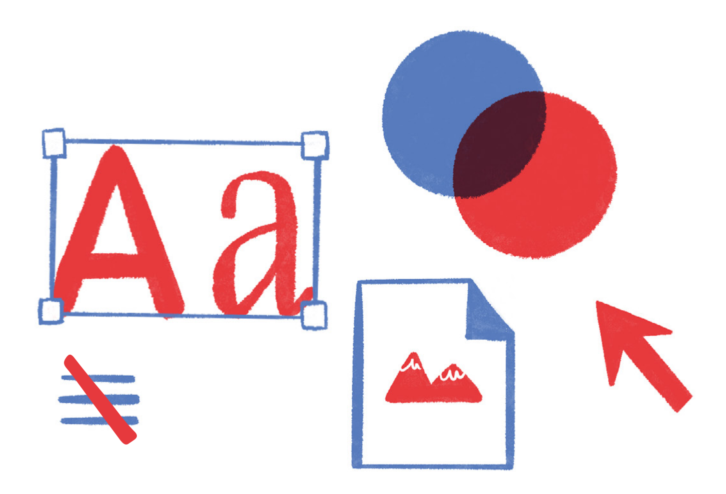
En cuanto al uso del lenguaje

Elegimos expresar el momento de transición que atraviesa el lenguaje, en el que conviven distintas alternativas tendientes a promover una comunicación con perspectiva de género y diversidad desde diferentes miradas. Creemos que no existe una única manera ni una sola forma correcta, por eso optamos por el uso alternativo de diferentes formas que el lenguaje inclusivo adopta y propone.

En la reedición de los textos originales de los cursos para dar forma a estos cuadernillos:

- Siempre que fuera posible, apelamos a formas universales y no excluyentes, intentando no borrar la subjetividad de las diferentes personas.
- Utilizamos alternativamente "las y los" y en menor medida la "e". Respetamos la decisión de cada equipo autoral sobre el uso de algunos términos puntuales.
- Definimos no utilizar la "x" ni el "@" por no ser accesibles para lectores de pantalla ni para personas con discapacidad cognitiva o dislexia.
- Por último, acordamos respetar en las citas las marcas de género originales, para evitar operar sobre textos pasados de personas no vinculadas de forma directa al proyecto.

1. Entre otras fuentes, tomamos como referencia algunos de los lineamientos que propone *(Re) Nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género* (2020). Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación, y la Guía *PDF Accesibles con Adobe Acrobat Profesional* (2021).



En cuanto al diseño y la diagramación

Los cuadernillos tienen condiciones de accesibilidad que los hacen aptos para lectores de pantalla, como etiquetas internas para la navegación por teclado y textos alternativos que describen las imágenes.

- El texto está alineado a la izquierda, sin justificar, para facilitar visualmente la lectura. La tipografía es sin serifa o palo seco, y de un tamaño de 12 pts, salvo en los epígrafes de las imágenes donde es de 10 pts.
- La paleta de colores fue seleccionada para que tenga contraste suficiente y sea accesible para personas con daltonismo.
- Los hipervínculos son fácilmente reconocibles por su estilo propio: texto de color azul y subrayado. A su vez, presentan la información necesaria para identificar el cambio de contexto dentro del texto.
- El archivo PDF fue testeado para garantizar su accesibilidad para personas ciegas, personas de baja visión y personas con daltonismo.

La accesibilidad es un camino que como sociedad tenemos la responsabilidad de recorrer. Es un proceso complejo, en el cual está claro el horizonte deseado, pero que requiere de revisiones y ajustes de forma permanente. Por eso, esperamos sus opiniones y sugerencias para mejorar futuras ediciones de este material.

Nos pueden escribir a: museos.formacionvirtual@cultura.gob.ar



Introducción

Queremos que los museos sean parte activa de la vida de sus comunidades. ¡De acuerdo! Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de "comunidad"?

Quienes escribimos los contenidos de esta publicación trabajamos en un museo al que se le suele atribuir la condición de "comunitario". A pesar de ello, no estamos para nada seguros de terminar de comprender los sentidos implicados en ese término. No son nuestras certezas, sino nuestras dudas, las que nos llevan a escribir estas páginas.

Lo que nos propondremos es complejizar un poco nuestra mirada sobre la relación entre los museos y su entorno. Vamos a examinar algunos aspectos del intrincado concepto de 'comunidad' a partir de nuestras propias experiencias de trabajo y también nos interesaremos por otros museos que, de distinta manera, abordan el trabajo comunitario en la Argentina. Buscaremos desarrollar algunas herramientas para encarar la tarea de vincular a las comunidades con nuestros espacios y compartiremos reflexiones de colegas de otras instituciones, recuperadas de las dos ediciones del curso virtual que da origen a esta publicación. Haremos todo con el siguiente interrogante en mente:



¿Es el museo una institución apta para imaginar nuevas formas de vida en común?

Tampoco esta pregunta tiene una respuesta cierta, pero señala, al menos, un horizonte para nuestra indagación. En un mundo en el que estados, religiones y corporaciones pujan por definir los lazos identitarios, quizás no haya museos que no sean comunitarios, sino solo museos más o menos atentos a las comunidades sobre las que inciden y de las que, a su vez, dependen.



1.

La comunidad en cuestión

‘Comunidad’ es una palabra muy antigua que, sin embargo, parece estar de moda. Quienes ejercen la docencia hablan de comunidad educativa; quienes investigan, de comunidad científica; y quienes se dedican a la medicina, de salud comunitaria. Facebook se propone a sí mismo como una comunidad; en Google hay decenas de tutoriales que enseñan a crear una comunidad en Instagram en “cinco simples pasos”; e, incluso, una empresa de telefonía móvil nos invita a formar parte de su comunidad de clientes.



El asunto es que todo el mundo habla de comunidades, pero las comunidades de las que tanto se habla no son —ni significan— siempre lo mismo.

De manera muy general, empleamos el término ‘comunidad’ para aludir a grupos humanos ligados entre sí por algún sentido de pertenencia. La cuestión es relevante porque esa pertenencia define, en buena medida, quiénes somos, la manera que tenemos de entender nuestra propia identidad. Pero, también, delimita aquello que no somos; un “afuera” opuesto a ese “adentro” del que nos sentimos parte.

En algún momento, la fe religiosa fue determinante en este aspecto. Y, en buena medida, lo sigue siendo. Pero, como veremos, también el Estado y sus instituciones han intervenido con fuerza en la constitución de colectivos identitarios. Para no hablar de las corporaciones que, a través de sus estrategias de marketing y de la manipulación infotecnológica de nuestros datos, buscan “fidelizar” consumos y gobernar la manera en que nos relacionamos.

En este capítulo, vamos a analizar cómo estos distintos modos de entender los lazos comunitarios se van enredando para tramar un mundo de identidades complejas que parece involucrar a cada uno y a cada una en múltiples comunidades en simultáneo.

Diferenciaremos la palabra ‘comunidad’ de la palabra ‘sociedad’, términos que a veces empleamos como sinónimos. Intentaremos reconstruir parte del extenso linaje de ambos conceptos, para entrever en su relación problemática los cambios que la modernidad y, en particular, el desarrollo del capitalismo y de los Estados-Nación produjeron en los modos de entender las identidades colectivas. Un proceso del que, como veremos más adelante, la institución museo es resultado y, a la vez, instrumento.

Comunidad y sociedad

Hablar de comunidad no es lo mismo que hablar de sociedad. Puede incluso que, desde cierto punto de vista, resulte lo contrario. Solemos emplear ambas palabras para nombrar, de manera genérica, a los grupos o conglomerados humanos con los que nuestros museos se relacionan. En el apuro, llegamos a utilizarlos como términos intercambiables; pero se trata, en rigor, de conceptos que divergen.

Repasemos la definición de 'sociedad' consignada por el Comité de Museología del ICOM[2] en sus *Conceptos claves de museología*[3]:

> *Si bien, a primera vista, la sociedad se puede definir como una comunidad estructurada por instituciones, el concepto de comunidad difiere en sí mismo del de sociedad, puesto que una comunidad se presenta como un conjunto de personas que viven en colectividad o se asocian porque tienen ciertos puntos en común (lengua, religión, costumbres) sin agruparse necesariamente alrededor de estructuras institucionales. De manera general, uno y otro término se diferencian, sobre todo, en razón de su dimensión. El término 'comunidad' se usa generalmente para designar a grupos más restringidos pero también más homogéneos (la comunidad judía, gay, etc., de una ciudad o de un país), mientras que el de 'sociedad' es evocado a menudo para conjuntos más vastos, a priori más heterogéneos (la sociedad de este país, la sociedad burguesa).*
> (**Desvallées y Mairesse**, 2010:79-80).

No debe resultar sencillo otorgar un significado preciso a una palabra tan amplia. El término 'sociedad' parece comprender casi cualquier clase de agrupamiento humano. Sin embargo, para la principal organización de museos del mundo, la sociedad es, justamente, aquello que no debe ser confundido con la comunidad. Ambos términos se definen por su distinción respecto del otro.

Si se pudiera poner a las palabras bajo un microscopio, encontraríamos en los intersticios del sustantivo colectivo "sociedad" a los "individuos", esos átomos sociales que, aunque extraños entre sí, acuerdan pautas formales de convivencia. Quienes habitan una República, quienes venden y compran en el mercado, incluso los públicos de nuestros museos, pueden pensarse bajo una misma figura: la de una reunión de perfectos desconocidos y desconocidas, cuya conducta es regulada por esa suerte de pacto tácito que los filósofos de la política y del derecho moderno han llamado el "contrato social".

---

2. ICOM es la sigla utilizada para denominar al Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums), organización que reúne a más de treinta y cinco mil museos y profesionales de museos de todo el mundo.
3. *Conceptos claves de museología* (2010). En Desvallées, A. y Mairesse, F. (dirs.). París: Armand Colin/ICOM.

Vista de cerca, la comunidad parece componerse, en cambio, por vecinas y vecinos, por parientes, colegas, amigas y amigos. Es decir, toda gente conocida, más o menos cercana, a la que nos liga una historia común. Vinculadas a un territorio local, a la vida en el campo o en los pueblos pequeños, las comunidades resultarían, por eso, más homogéneas que las sociedades. Pero también más pequeñas. Quienes integran una comunidad compartirían entre sí rasgos raciales, étnicos, religiosos, lingüísticos o culturales definidos *a priori*.

Por contraparte, las sociedades abarcarían distintos territorios, pero también distintos grupos de individuos y, a raíz de ello, se encontrarían organizadas según pautas convencionales sostenidas en leyes e instituciones de carácter impersonal. Las sociedades serían anónimas, en tanto que las comunidades estarían llenas de nombres propios. Las comunidades serían más "cálidas"; y las sociedades, más "frías". Las comunidades se establecerían "de palabra"; y las sociedades, "por escrito". Las comunidades darían mayor lugar a la "emotividad"; y las sociedades, a la "razón".

La distinción propuesta por el Comité de Museología del ICOM no es nueva. Allá por 1887, un pensador alemán llamado Ferdinand Tönnies publicó un libro al que tituló *Gemeinschaft und Gesellschaft*; es decir, "Comunidad y Sociedad" (o Asociación, según se traduzca).[4]

En la definición de Tönnies, comunidad y sociedad no solo son entidades distintas, sino, además, contrapuestas. Su antagonismo está relacionado con un proceso histórico muy amplio, que va del mundo agrario y feudal de la Edad Media a la constitución de los Estados nacionales, pasando por el desarrollo de la Revolución Industrial, la difusión del pensamiento científico, la expansión colonial europea, el estallido de las revoluciones burguesas y el establecimiento, a nivel global, del modo de producción capitalista. Es decir, por las grandes transformaciones que configuraron el mundo tal como lo conocemos hoy. Un proceso por el cual, según Tönnies y muchos otros pensadores después de él, las relaciones sociales desplazan, poco a poco, a los vínculos comunitarios.

La *Gesellschaft* (la sociedad) resulta entonces una noción correlativa a un mundo en el que se extienden las relaciones contractuales y de mercado. Se la concibe como una reunión de individualidades racionales y libres que acuerdan asociarse entre sí a fin de maximizar su propio beneficio, o a partir del reconocimiento consciente de su mutua dependencia, pero a quienes nada ata de antemano ni liga para siempre.

4. La genealogía de la palabra 'comunidad' es, desde luego, mucho más amplia. Una reseña de la evolución del concepto desde la antigüedad a nuestros días puede encontrarse en: Fistetti, F. (2004). *Comunidad. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.

En cambio, el vínculo que une a las personas en la *Gemeinschaft* (la comunidad) es imaginado como “natural”. En una comunidad, el parentesco y la vecindad cumplen un papel fundamental. Sus integrantes se conocen y confían entre sí, comparten vida, trabajo, paisaje y costumbres. La *Gemeinschaft*, nos explica el doctor en Antropología catalán Manuel Delgado: “se asocia íntimamente con un territorio con delimitaciones claras, cuyos habitantes naturales ordenan sus experiencias a partir de valores divinamente inspirados y/o legitimados por la tradición y la historia” (2008:1).[5]

En resumen: una comunidad presupone, según Tönnies, un territorio claramente delimitado, con habitantes que se vinculan entre sí por costumbres perdurables en un todo orgánico, armónico y coherente que hunde sus raíces en un pasado inmemorial o desciende en línea directa del mismísimo Dios.



Ahora bien: ¿Alguien conoce una comunidad así? ¿Existiría en 1887? ¿Existió alguna vez?

Nostalgia del Paraíso

Traemos a cuento la idea de comunidad de Tönnies no por mera afición a la historia de la sociología (materia fascinante en la que, de más está decir, no somos especialistas), sino a fin de señalar críticamente los rasgos esencialistas que este concepto cristaliza.



Cierta tendencia a creer que las comunidades tienen una esencia o naturaleza subyacente que las hace ser lo que son, que forma parte de un muy difundido sentido común acerca de lo que se suele entender por comunidad, y que marca, hasta el día de hoy, la manera que tenemos de trabajar con las más variadas comunidades concretas.

La antinomia de Tönnies tiene el mérito de resumir en una fórmula simple el malestar de toda una época. Es contemporánea de un interrogante que desveló a pioneros de las ciencias sociales como Émile Durkheim: debilitada la autoridad de las tradiciones, cuestionado todo valor trascendente, ¿qué mantiene unidas a las personas? Si tras el término ‘sociedad’ asoma la organización racional del mundo por parte del interés burgués, en el de ‘comunidad’ resuenan los ecos de la revuelta romántica contra las consecuencias no deseadas de dicho proceso. Un eco que se prolonga hasta nuestros días.

5. Delgado, M. (2008). *Lo común y lo colectivo*. Universitat de Barcelona.

Pero, así concebida, la comunidad corre el riesgo de convertirse en una entidad idealizada, que se define por rasgos inmutables, obligatoriamente compartidos, y de la que queda excluida casi cualquier posibilidad de novedad o de disenso. Esta noción de la vida en común puede tornarse enemiga de la democracia y ha corrido, de hecho, la más trágica de las suertes al convertirse en fundamento de numerosos regímenes autoritarios a lo largo de la historia del último siglo.

La comunidad según Tönnies se parece demasiado a un Edén perdido, cuya existencia tiene más que ver con la nostalgia por un pasado mítico que con los desafíos del presente. Ir en busca de ese paraíso puede conducirnos al peor de los infiernos. Pensemos en el ideal de pureza racial que sirvió para justificar los campos de exterminio del nazismo, pero también en los argumentos con los que, en la actualidad, muchos gobiernos europeos levantan barreras contra quienes se refugian de sus antiguas colonias. Pensemos en Donald Trump y su idea de levantar un muro en la frontera entre Estados Unidos y México. ¿Cuánto de aquella idea de la comunidad como un ente primordial bajo amenaza opera en la base de las políticas segregacionistas que proliferan, hoy por hoy, en muchos lados?

Pero, sin ir tan lejos, pensemos en los recortes identitarios que imponen los muros de nuestros propios museos. En la percepción, habitual en tantas localidades pequeñas, de que todo “pueblo chico” es, en realidad, un “infierno grande” plagado de silencios cómplices. ¿En qué medida esta visión de la comunidad como una esencia cerrada sobre sí misma sobrevive, de manera más o menos solapada, en las vitrinas de nuestras instituciones, en sus criterios de selección, en la manera en que interpelan a sus visitantes?



E, incluso, dándole una vuelta de tuerca más al asunto para examinar nuestras propias certezas progresistas: ¿No resulta un poco esencialista también la carrera discursiva por ver qué museo se declara más políticamente correcto? ¿No será que a veces tendemos a proyectar los ideales que defendemos sobre las comunidades con las que trabajamos, sobreestimando la eficacia de nuestra tarea y restándole complejidad a la realidad en la que nos movemos?



Al cabo de esta breve reflexión, podríamos preguntarnos si toda noción de comunidad no resulta por definición enemiga de las libertades individuales o afín a las formas de gobierno autoritario. A nosotres nos parece que no. Pero creemos también que el intento contemporáneo de vincular museos y comunidades requiere desafiar tanto la idea idílica de comunidad hasta aquí expuesta como la propia antinomia comunidad vs. sociedad de la que proviene.

Quizás, comunidad y sociedad deban ser pensadas no como términos opuestos, sino como parte de un mismo orden complejo. Al menos, eso es lo que nos enseña nuestra experiencia de trabajo en Ferrowhite.

El museo como herramienta

Ubicado en la localidad de Ingeniero White —puerto de la ciudad de Bahía Blanca, histórico enclave agroexportador y uno de los polos petroquímicos más importantes de la Argentina—, Ferrowhite atesora herramientas salvadas por un grupo de trabajadores durante el proceso de privatización y desguace de las empresas del Estado argentino, allá por los años 90 del siglo pasado.

Cuando empezamos a trabajar en este lugar, pensábamos que lo que estábamos fundando era un museo ferroviario. Un museo de los trenes, que tan importantes han sido para la historia de este puerto. Pero se nos imponía todo el tiempo la evidencia paradójica de que, abocado a los trenes, en este museo no hubiera un solo vagón, una sola locomotora. ¿Dónde estaban las gloriosas máquinas vaporeras de las que tanto nos hablaban?



En su lugar, lo que aparecían eran miles de pequeñas piezas, elementos sueltos que algunos ferroviarios, o sus familias, habían salvado casi de contrabando, mientras las cosas de mayor peso y valor eran mandadas a remate. Los objetos que este museo atesora representan menos un "patrimonio" que la evidencia de un despojo. Son el testimonio de lo que algunas personas de a pie hicieron de manera mancomunada para que la historia de ese despojo no fuera fácilmente olvidada. Ferrowhite, entonces, no es un museo de los ferrocarriles. Es el museo de los que se quedaron en la vía.



Comprender eso nos llevó a prestar atención no solo a los objetos, sino a las mujeres y a los hombres a través de los cuales esas cosas habían llegado hasta nosotres. Nos dimos cuenta de que el núcleo de sentido de la institución que estábamos conformando no estaba solo en las cosas, sino, además, en ese hacer compartido que las había puesto a salvo. Ese era nuestro patrimonio, pero justamente, no era nuestro. Era de unas y de otros, y a la vez, de nadie.

Este museo podría funcionar como el memorial de un mundo que se acabó, cuyas ruinas no nos quedaría más remedio que lamentar. Pero no es exactamente eso. Ferrowhite es un museo taller. Un lugar en el que las cosas, además de ser exhibidas, se fabrican. ¿Y qué produce un museo taller? Un museo taller genera herramientas. Útiles para ampliar nuestra comprensión del presente y, por tanto, nuestra perspectiva del futuro, forjados en la labor con objetos y documentos del pasado, pero también en el cuerpo a cuerpo con la experiencia vital de cientos de trabajadoras y trabajadores que forman parte de, y le dan forma a esa historia.

Comunidad ferroviaria

Pongamos en relación la experiencia de este museo con la antinomia comunidad/sociedad sobre la que venimos hablando. Ferrowhite, dijimos, es un museo que atesora objetos relacionados con la historia ferroviaria. En términos históricos, el ferrocarril unió regiones, subordinó las economías locales a las economías nacionales, vinculó a las naciones entre sí y a las metrópolis con sus remotas colonias. Es decir, funcionó como un férreo destructor de comunidades ancladas a un terruño. El pequeño fuerte de frontera que hasta 1884 era Bahía Blanca "voló por los aires" con la llegada del tren. En pocos años, aquel caserío se convirtió en una ciudad. Para un autor como Tönnies, hablar de "comunidad ferroviaria" o de un museo comunitario dedicado a la historia del ferrocarril resultaría contradictorio. La comunidad, según Tönnies, es una forma de organización premoderna. El ferrocarril, en cambio, representa uno de los máximos emblemas del proceso modernizador. Desde su punto de vista, integrar ambos conceptos en una misma expresión no tendría sentido. Resultaría un oxímoron, esa figura retórica que reúne en una misma expresión palabras con significado opuesto. Sin embargo, aunque parezca paradójico, fue el sentido de pertenencia a una "comunidad ferroviaria" amenazada por la privatización de la empresa estatal de trenes aquello que, un siglo después de la llegada del ferrocarril a estas tierras, aglutinó a sus trabajadores en la tarea de reunir los objetos que dieron origen a nuestro museo. Y es ese mismo sentido identitario el que aparece con fuerza en el relato de quienes, aún hoy, se acercan hasta este lugar a contar sus experiencias.



Tönnies publicó su libro en 1887. El ferrocarril llegó a Bahía Blanca en 1884. Pasaron ciento treinta años, décadas y décadas de pleno despliegue de la *Gesellschaft* (la sociedad) y, sin embargo, los vínculos comunitarios no han desaparecido. Ni en Alemania ni aquí, en Ingeniero White. ¿Por qué? Tal vez porque nos hace falta establecer algún sentido de pertenencia y de continuidad con aquello que nos rodea. Un horizonte para nuestras vidas más amplio que el de nuestra limitada existencia individual. Un marco para nuestros actos menos abstracto que el que imponen las leyes del Estado y menos fluido que el que reclama la dinámica aceleratoria del capital. Puede que por eso haya tantos museos preocupados por la comunidad.

En su despliegue, las relaciones sociales no acaban con los vínculos comunitarios. Lejos de lo que un tosco evolucionismo histórico llevaría a suponer, las formas de organización que hasta aquí identificamos con la "sociedad" no han suplantado a las prácticas comunitarias. En todo caso, allí donde la "comunidad tradicional" retrocede, nuevas formas de organización de lo común proliferan. Ferrowhite es un emergente de ese proceso.

El relato de los trabajadores

En una entrevista filmada[6] hace algunos años, Cacho Montes de Oca nos muestra el que fue su lugar de trabajo. Sobre el final, haciendo referencia al trabajador ferroviario y al “orgullo de trabajar” en el taller, concluye: “yo soy esto”. En el abrazo emotivo con el compañero, en la anécdota del asado y las lágrimas, quedan en evidencia lazos afectivos que exceden “lo escrito” en el contrato laboral entre un obrero y la empresa que lo emplea.



Cacho Montes de Oca. Extrabajador de Talleres Maldonado.

Cuando yo era encargado, en cada una de estas máquinas había una persona trabajando. He pasado años acá sentado. Ahora esto se ha modernizado.
Acá la gente tenía orgullo de trabajar. Eso no tiene precio. Ahí había un chico trabajando de seguridad. Que se dejen de joder. A la gente hay que darle la posibilidad de trabajar, que tenga orgullo de su trabajo, que alguien pueda decir: “yo trabajo acá y yo soy esto”.

En el video que filmamos al entrevistarlo[7], Mario De Simón (exjefe de los Talleres Noroeste) camina sobre las ruinas del pasado, de “su” pasado. Él ve lo que el resto ni siquiera imagina: ve los coches y las locomotoras en reparación, los martinetes y las fraguas en el patio de la herrería; pero también lo ve a Morini, del plantel de estopa, a Gavilán, a Gómez. Lo que da cuenta de que su pasado es, además, el pasado de muchas otras personas, al principio; y el de unas pocas al final... Cuando describe el espacio, Mario nos pinta un lugar que ya no está; pero cuando ve personas y las nombra, nos ayuda a imaginar esa comunidad ferroviaria que creemos está en peligro de extinción.



Mario De Simón. Exjefe de los Talleres Noroeste.

En la época de gloria, había como mil doscientos hombres acá. Se trabajaba con locomotoras diésel, coches, vagones y locomotoras a vapor. Después, pasaron a ser seiscientos cincuenta, y cuando se privatizó, entre trescientos, trescientos cincuenta trabajadores. El trabajo era muy intenso. Acá había un galpón de montaje. Qué fácil es destruir todo. En Norteamérica, hay un galpón de montaje en donde están en reparación las locomotoras y me hace acordar a cuando esto estaba en su apogeo. Es decir, tenemos una historia en común, lo que pasa es que nosotros nos quedamos y los demás siguieron. ¿Cuál será el futuro de todo esto?

6. La entrevista “El Ferroviario-Cacho Montes de Oca” (2012) puede verse completa en el canal de Ferrowhite, en la plataforma Vimeo.
7. La entrevista “El Ferroviario-Mario De Simón” (2010) puede verse completa en el canal de Ferrowhite, en la plataforma Vimeo.

Y yo me pregunto: ¿qué es lo comunitario?

No rechazar de plano la noción tradicional de comunidad, sino apropiarnos de ella para explorar sentidos alternativos de este concepto es, quizás, lo que hemos intentado en Ferrowhite. Pero la tarea no siempre ha resultado sencilla. Entre otras cosas porque, antes que un término teórico, ‘comunidad’ es una noción relevante para las propias personas con las que trabajamos a diario. Cada cual tiene alguna idea acerca de lo que su comunidad es. Y esas ideas no siempre coinciden.



Esto apuntaba nuestra compañera Julieta Ortiz de Rosas en el blog del museo, allá por noviembre de 2017[8]:

> *Algunos referentes del ‘mundo de los museos’ consideran a Ferrowhite un ejemplo de museo comunitario. Publican declaraciones como estas:*
>
> → *Ferrowhite está adueñado por los habitantes del lugar.*
> → *Participan vecinos.*
> → *Se construye en permanente diálogo con la comunidad.*
> → *Los visitantes están predispuestos a la experiencia de rememorar.*
> → *Los visitantes permanecen sin una actitud contemplativa.*
>
> *[...]. En el contexto de las Amigas del Prende (una red de mujeres de la que participan madres y abuelas de los chicos que asisten al taller de serigrafía, colaboradoras de la Asociación Amigos del Castillo y trabajadoras del museo), nos permitimos el ejercicio de reflexionar si esas frases nos resonaban distantes, o no, por el contrario, estábamos de acuerdo, y si era así, formular los argumentos. A nosotras, ¿estas declaraciones, que suelen quedarse en un círculo académico, nos resuenan extrañas, estamos de acuerdo, en qué aspectos sí, en cuáles no tanto? Otras preguntas que nos sirvieron para inspirarnos y, a la vez, complejizar la charla, fueron las siguientes: ¿piensan que Ferrowhite está atento a lo que les pasa, sienten, piensan sus vecinos, o no, solo está preocupado por los objetos? ¿Está Ferrowhite comprometido con las problemáticas o demandas de la comunidad?*

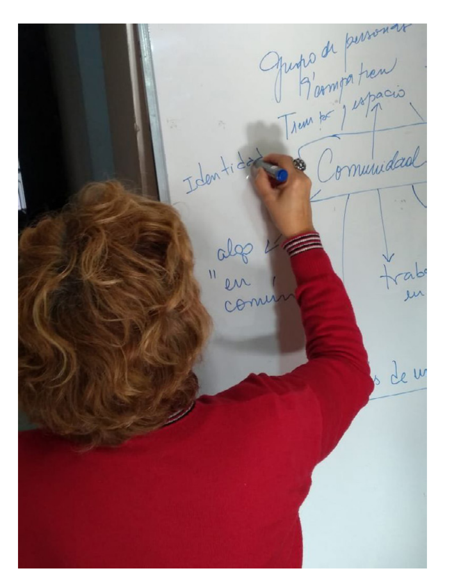
8. Ortiz de Rosas, J. (2017). Y yo me pregunto qué es lo comunitario. [Entrada de blog]. *Ferrowhite museo taller.*

Nuestras charlas circularon por varios temas:

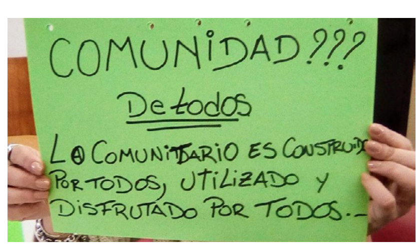
→ *tenemos que invitar a la gente a que se acerque al museo,*
→ *que la comunidad lo conozca,*
→ *tomar la leche los sábados porque sabemos que hay familias que no pueden,*
→ *estar atentas a lo que le pasa al vecino, pero no de chusma,*
→ *reconocer a las personas que atienden todos los fines de semana en la boletería y que lo hacen de colaboración.*

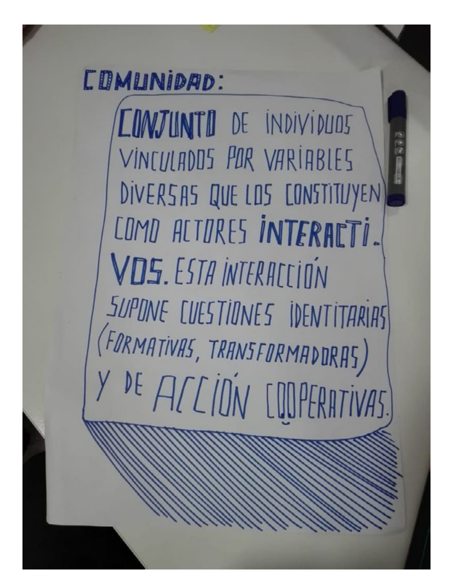
Y casi al final de la charla, Yesi, raramente dubitativa, volvió a abrir la cuestión: disculpen, yo mucho no entiendo de esto, pero quería preguntarles: ***¿qué es lo comunitario?***

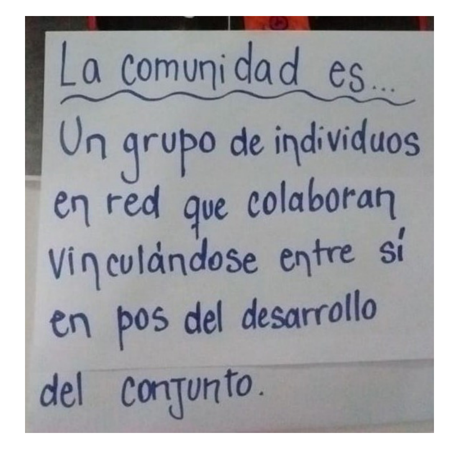
Cuando les propusimos a los equipos que participaron del curso virtual definir desde su experiencia el significado de la palabra 'comunidad', aparecieron respuestas de lo más variadas:



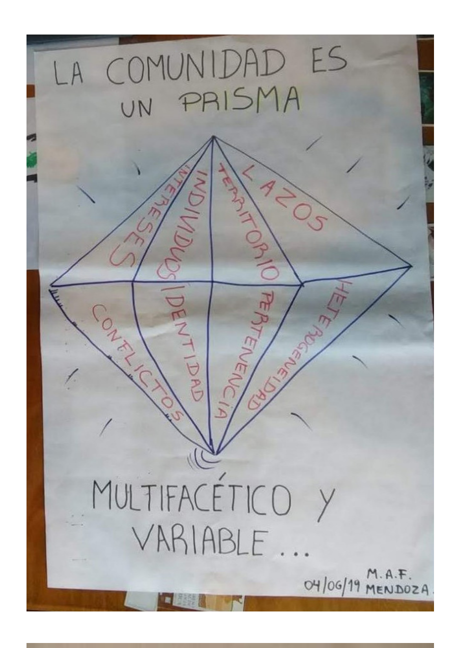


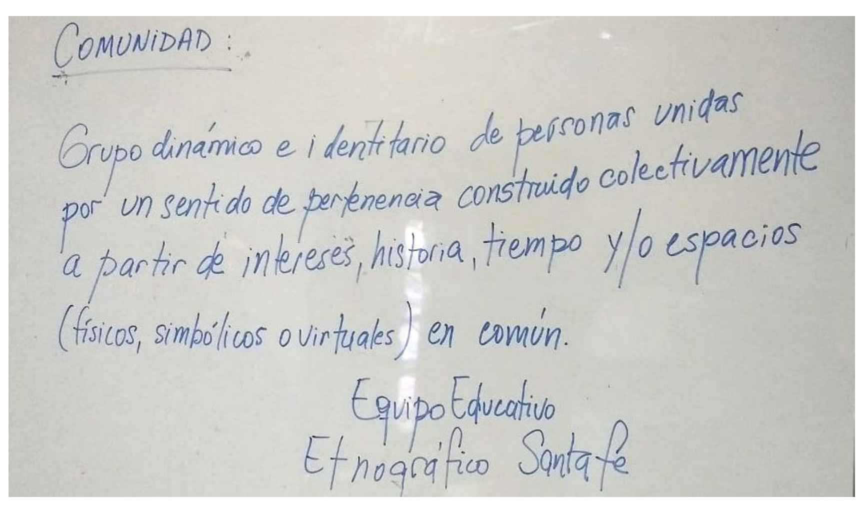


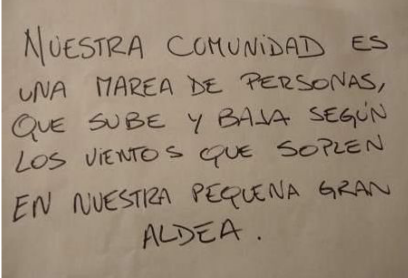


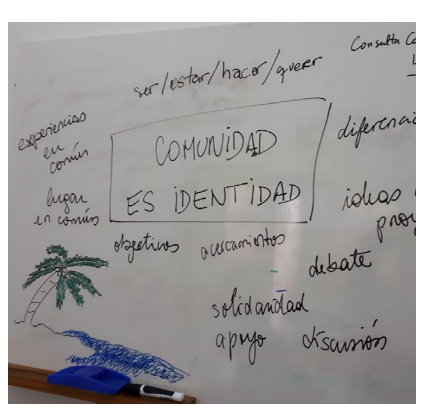


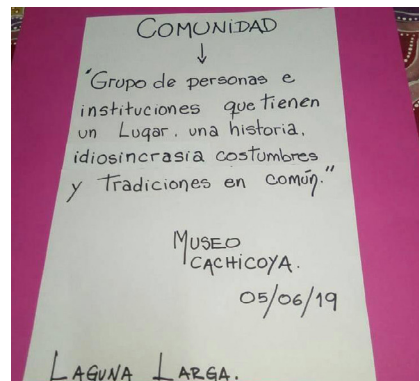












Advertimos que la mayoría relacionaba el concepto con dos sustantivos: ‘grupo’ y ‘conjunto’. ‘Grupo de personas’, ‘Conjunto de individuos’, en los que ‘comunidad’ e ‘individuo’ parecían representar términos opuestos, pero, por eso mismo, fuertemente implicados entre sí. Fue a la hora de establecer qué reúne a las personas en un grupo, es decir, qué las lleva a conformar una entidad distinta a la suma simple de sus integrantes, que las definiciones empezaron a esbozar matices, pero también interesantes coincidencias.

Algún equipo comentó que aquello que los y las integrantes de una comunidad poseen en común es un “espacio”. Otro equipo añadió, al espacio, un “tiempo”, pero también “objetivos”. Esta definición coincidía y a la vez difería con la de otro equipo que consideraba a los “objetivos comunes” como cruciales, pero al “territorio” (y la “historia”) no. En cambio, para otros equipos, lo que una comunidad comparte son, ante todo, “intereses”, aunque regidos por “reglas y roles” orientados al “bien común”.

Una tensión que atravesó los intentos por definir el concepto de comunidad estuvo relacionada con el grado de “homogeneidad” o, por el contrario, “heterogeneidad” supuesto para sus integrantes. “¿Somos uno?”, se preguntó un equipo. A lo que varios respondieron que no, poniendo el acento en la idea de que cada comunidad es un agrupamiento heterogéneo, en el que el vínculo entre sus participantes adopta “formas diversas”, y en el que toda identidad se establece de manera “dinámica” y “conflictiva”.



Aunque genéricas, y a la vez parciales, puede que ninguna de estas respuestas resulte del todo equivocada. A diferencia de otras palabras que encuentran en el diccionario un significado más o menos estable o consensuado, quizás lo primero a tener en cuenta cuando hablamos de 'comunidad' es que la extrema polisemia del término responde, en lo inmediato, a la propia diversidad de la experiencia humana. Hay tantas maneras de concebir la comunidad como comunidades han existido a lo largo de la historia. Y al mismo tiempo, tantas ideas de comunidad como disciplinas del saber están involucradas en su comprensión (filosofía, sociología, antropología, historia, ciencia política, por solo mencionar las que nos suenan más familiares).

Mucho nos tememos que no está a nuestro alcance conciliar en una sola fórmula los ríos de tinta que han corrido en torno a este asunto. Pero al menos en lo que respecta a las conversaciones surgidas durante la realización de este ejercicio, parece posible trazar en torno a esta cuestión un par de ejes de análisis organizados a partir de dos pares de opuestos. Por un lado, tendríamos la oposición entre "grupo" e "individuo" (o entre "plural" y "singular"). Por el otro, la oposición entre "identidad" y "diferencia" (o entre "homogéneo" y "diverso").

Cada comunidad realmente existente se ubicaría en algún punto entre un polo y el otro de ambas oposiciones ideales. Y a la vez, ambas oposiciones parecerían encontrarse relacionadas. La preeminencia del grupo por sobre los individuos se correspondería con la primacía de lo homogéneo, en tanto la proliferación de las diferencias podría estar vinculada al auge de las individualidades. Pero esta es solo una conjetura.

Por último, realizar este ejercicio nos llevó a preguntarnos —como lo han hecho tantos pensadores y pensadoras— si son lógicamente posibles personas con plena autonomía, "robinsones" capaces de vivir al margen de cualquier agrupamiento. Y, de manera opuesta pero complementaria, si existen comunidades en las que la idea de individuo se desdibuja por completo.



Si dibujasen esos pares de opuestos (identidad-diversidad y grupo-individuo) como ejes de coordenadas (norte-sur, este-oeste): ¿en qué lugar de estas coordenadas se ubicarían?

Les invitamos a que armen una pequeña constelación pidiendo a cada integrante del equipo del museo que señale su posición en el gráfico.



En pocas palabras

Iniciamos este capítulo diferenciando los conceptos de ‘comunidad’ y ‘sociedad’. Esta distinción es útil, pero insuficiente a la hora de comprender lo que sucede a nuestro alrededor. Conviene entender que uno y otro término no representan realidades sustantivas, opuestas entre sí en una antinomia irreductible. Tampoco se trata de fases o etapas que se suceden a lo largo de una historia lineal. Preferimos reconocer en estos conceptos dinámicas que se entrelazan de manera compleja, abigarrada, no exenta de ambivalencias.

Los lazos comunitarios no son una rémora del pasado. Continúan representando una necesidad presente. La clave a la hora de vincular los museos con su entorno tal vez radique en reconocer que, lejos de la coherencia inmutable que tendemos a presuponer en las comunidades, su realidad es siempre contingente. Una comunidad se produce día a día, y en esa producción intervienen personas muy distintas, que no siempre están de acuerdo, que a veces ni siquiera viven en el mismo sitio o hablan el mismo idioma.

Como toda construcción humana, la naturaleza de las comunidades es histórica, política, abierta al conflicto y al cambio.



PARA PONER EN PRÁCTICA

Propuesta I / ¿Qué entendemos por “comunidad”?

¿Qué significa en sus museos la palabra comunidad? Si tuvieran que definirla, ¿qué atributos le asignarían? ¿Hay otros términos que funcionen como sinónimos? ¿Cuáles podrían ser algunos de sus antónimos?

Para responder a estas preguntas, les proponemos realizar en sus espacios de trabajo un ejercicio de reflexión grupal. Necesitarán una hoja y un lápiz (por persona), un papel afiche y un fibrón (para todo el grupo).

- Inviten a otras personas del equipo del museo a participar de esta conversación. Determinen un tiempo para el intercambio de opiniones y de saberes (aproximadamente 20 minutos), de modo que puedan enfocarse en el tema de la charla y no irse por las ramas (pueden poner una alarma que indique con claridad cuando finaliza el diálogo). Recomendamos que cada quien vaya tomando nota de lo que se dice, apuntando frases o palabras que resulten claves.

- Luego, de forma conjunta, traten de consensuar y sintetizar en una sola frase la conclusión a la que llegaron.

- Escriban en el afiche esa frase o definición sobre qué entienden por comunidad.



→ Peguen el afiche en algún lugar visible del espacio de trabajo (y recuerden que se trata de algo dinámico, que puede y tiene que ser revisado a lo largo del tiempo).



¿Pueden imaginar qué pensarán sobre lo que aparece allí escrito el resto de las personas que integran el equipo del museo, o los diferentes públicos?

Propuesta II / Pinta tu aldea

Les proponemos que disfruten en grupo el relato en audio *Sopa de piedra*[9], en la versión de Anabelle Castaño, narradora, arqueóloga y educadora de museos.

Luego, y en relación con las ideas que surgieron en la propuesta anterior: ¿Qué entendemos por “comunidad”?, les proponemos que juntes “pinten su propia aldea”. Es decir, que imaginen cómo sería presentar su comunidad, el lugar en el que viven y trabajan a partir del relato de alguna historia relevante, sobre algún suceso que pasó “de verdad” o también una narración ficcionada. Pueden escribirlo o grabar un audio (hasta con efectos de sonido).

El propósito del ejercicio es mirar con otros ojos el entorno cotidiano. A la vez, dado que no hay relato sin conflicto a resolver, esta experiencia resulta una oportunidad para poner en palabras aquellas problemáticas que, como hemos dicho, también constituyen a las comunidades.

9. En el marco de la “II Jornada de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales”, Museos de Berazategui, 2015.



Por último, representa una ocasión para que, a la manera del relato, identificar las contribuciones que ustedes, sus compañeros y compañeras, y otras personas hacen a esa "sopa de piedra" que es la comunidad de la que el museo forma parte.

Les proponemos compartir la producción que hayan realizado con otras personas del museo o la comunidad, para conocer sus opiniones. No hay una, sino muchas maneras de pintar la propia aldea.

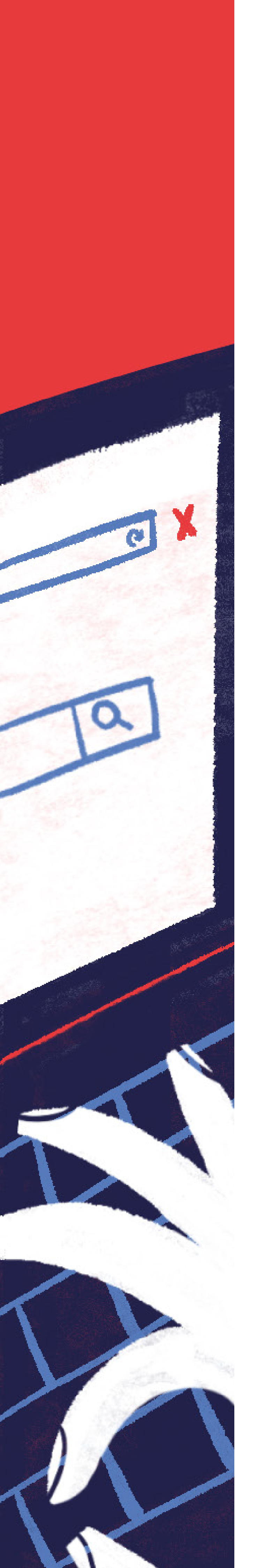
Una piedra en el zapato



Cuando planteamos esta actividad en el curso virtual, hubo quienes eligieron hacerlo a partir del relato de una proeza. Como las comunidades suelen tener "héroes" y "heroínas", buscan anclar su identidad en alguna gesta. Otres, en cambio, optaron por identificar su aldea con el espacio inmediato de trabajo.

Escuchar tantas y tan diferentes historias nos llevó a pensar que tal vez las comunidades no resulten una entidad de existencia permanente, sino algo que sucede de tanto en tanto. Un vínculo que se materializa, de manera eventual, a partir de un disparador concreto. En el relato de Anabelle Castaño, la excusa para el encuentro y la colaboración es una simple piedra.

A la posibilidad del encuentro comunitario tampoco le faltan motivos insólitos. A veces no es una piedra, ni un mapa, ni una cabeza de elefante lo que permite a las personas establecer un vínculo, sino el propio acto de narrar. Es decir, no es la sopa, sino el cuento que la convida, de boca en boca, el que nos interpela.



PARA SEGUIR EXPLORANDO

Lo escrito sobre la idea de comunidad es poco menos que inabarcable. Aquí, a manera de marco conceptual, nos limitamos a señalar uno entre muchos recorridos de lectura.

- Para profundizar en la historia de la antinomia entre “sociedad” y “comunidad”, recomendamos escuchar la conferencia “Lo común y lo colectivo”, del doctor en Antropología Manuel Delgado, dictada en el Centro Medialab-Prado de la ciudad de Madrid en 2008, o si prefieren, pueden leer el texto “Lo común y lo colectivo” que presentó en esa actividad.

- Un clásico ineludible en torno a este tema es el capítulo dedicado a la comunidad en el libro de Robert Nisbet: *La formación del pensamiento sociológico*.

- A quienes quieran profundizar en el enfoque esbozado en estas páginas, les sugerimos el capítulo “La comunidad de los sin comunidad” con el que comienza *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*, de Peter Pál Pelbart. En dicho texto, este filósofo (nacido en Hungría, pero radicado en Brasil hace muchos años) reflexiona acerca de “pensar lo común a la vez como inmanente y como algo en construcción” (2009:40).

- Quienes, además de profundizar, deseen ampliar el punto de vista, encontrarán un panorama de los debates en torno al concepto de comunidad en la filosofía y la sociología de los últimos cuarenta años en el libro de Alfonso Torres Carrillo: *El retorno a la comunidad. Problemas, debates y desafíos de vivir juntos*.



- En el contexto latinoamericano, autores como Silvia Rivera Cusicanqui y Arturo Escobar se basan en las concepciones comunales de los pueblos originarios del sur de nuestro continente para elaborar una “crítica ontológica” del pensamiento colonial europeo y proponer, en consecuencia, modos de gestión de lo viviente a contrapelo de la expoliación extractivista y de los procesos de modernización forzada.

- En *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Verónica Gago analiza cómo, en talleres textiles y ferias como La Salada, saberes y prácticas comunitarias de raigambre ancestral se imbrican, pluralizan y, potencialmente, subvierten las formas vigentes de organización neoliberal.

- Para seguir pensando desde el Sur sobre las relaciones entre los museos y las comunidades, les proponemos conocer a Teresa Morales, integrante de la Red de Museos Comunitarios de América. Ella ha acompañado la creación de más de veinte museos comunitarios en el estado de Oaxaca, México, y es autora, junto a Cuauhtémoc Camarena Ocampo, de el texto “El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal” (2009).

  Les recomendamos los siguientes videos:

  Entrevista a Teresa Morales ¿Qué es un museo comunitario?, mensaje de bienvenida a la “I Jornada de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales”, organizadas por la Asociación de Trabajadores de Museos, Berazategui, en 2014. (Duración: 5 minutos).

  Presentación: ¿En qué está pensando ahora Teresa Morales?, intervención en el encuentro “El Museo Reimaginado”, ocurrido en Medellín, en 2017. (Duración: 35 minutos).



- También les sugerimos visitar el sitio web del Movimiento Internacional por una Nueva Museología para conocer las declaraciones que han marcado su historia. El MINOM es una organización afiliada al Consejo Internacional de Museos (ICOM). Fundada en 1985, defiende la idea de que los museos deben estar atentos a los territorios donde están ubicados, a las comunidades que los habitan y a sus necesidades. En ese sentido, recupera el legado de la declaración de "La Mesa Redonda de Santiago de Chile sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo", de 1972, al concebir al patrimonio como una herramienta para la transformación social.

2.

El museo, máquina de producir relatos identitarios

En el primer capítulo planteamos que la dinámica de las comunidades, en lugar de reproducir una esencia inmutable, suele involucrar continuidades, así como también cambios, acuerdos entre sus integrantes y, a la vez, inevitables diferencias.

Ahora nos preguntaremos qué rol han cumplido los museos en dicho proceso. Si bien la etiqueta "museo comunitario" es más o menos reciente, podría decirse que la institución museo desde su mismo surgimiento ha colaborado en la conformación de comunidades.

En las próximas páginas esbozaremos cuál fue la función de los museos en la constitución de las identidades colectivas nacidas con los Estados nacionales establecidos en Europa y América durante los siglos XVIII y XIX. Haremos foco en el caso argentino para, finalmente, examinar las tensiones que genera en la idea de identidad nacional (y en los museos dedicados a preservarla) ese otro gran proceso histórico llamado "globalización".

Nación y narración

Aunque suele hablar del pasado, el museo resulta una invención moderna. Se diría, incluso: un invento revolucionario. A eso se refería Georges Bataille cuando sugería que el origen del museo estaba ligado "con el desarrollo de la guillotina" (2003:69).[10]
Es que el nacimiento de los museos forma parte de la misma secuencia histórica que llevó a Ferdinand Tönnies a meditar sobre el tránsito traumático de las comunidades tradicionales a las sociedades de su tiempo. La genealogía de la institución en la que trabajamos nos remonta a la Europa del desarrollo del capitalismo, la expansión colonial

10. Bataille, G. (2003). Museo. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

y las revoluciones burguesas. Una Europa en la que, al mismo tiempo que las relaciones de mercado comenzaban a extenderse a todas las regiones geográficas y a todos los ámbitos de la vida, se afianzaban las ideas de "humanidad" y de "naturaleza", en nombre de las cuales burgueses y nobles ilustrados impulsaron el establecimiento de los primeros grandes museos. En sus salas, una época dedicada a decapitar las tradiciones se las arregló para pergeñar una nueva concepción del tiempo histórico.

El crítico Andreas Huyssen lo plantea de este modo:

> *No es el sentido de las tradiciones seguras lo que marca los inicios del museo, sino más bien la pérdida de estas combinada con un deseo multiestratificado de (re-)construcción. Una sociedad tradicional sin un concepto teleológico de la historia no necesita un museo, pero la modernidad es inconcebible sin su proyecto museal.* (1994:3).[11]

Esta concepción teleológica de la historia cristalizó en la palabra "progreso". La noción de progreso no se desentiende del pasado. Por el contrario, es la estantería mental que permitió coleccionar lo arcaico y lo exótico como el testimonio material de un supuesto proceso de permanente mejora que ubicó idealmente a las elites masculinas de las "naciones ilustradas" en el escalón superior de la evolución humana. Acumulando objetos apropiados de muy distintos contextos, subordinándolos al orden de sus taxonomías y relatos, los museos de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX crearon una imagen del mundo que, secretamente, consagraba como universales la visión y los intereses de una clase, un género y una sociedad específicas.

Algo distinguía a estos espacios de los gabinetes de curiosidades del "antiguo régimen": se trataba de instituciones públicas. Expresión de los valores de la nueva clase acomodada, los primeros grandes museos no estaban destinados únicamente a ella. Nacieron para ser visitados, idealmente, por la nación entera. Su vocación, además de universalista, era pedagógica. Para la Revolución francesa y su larga descendencia, el museo debía servir a la instrucción del pueblo. Al atravesar sus puertas, se esperaba de quienes visitaban el museo que no solo aprendieran sobre la naturaleza, el arte o la historia, sino también sobre su común condición de ciudadanas y ciudadanos de una república. El museo jacobino buscaba funcionar como una suerte de templo cívico, en el que todos eran llamados a comulgar fundando así la legitimidad del nuevo orden.

---

11. Huyssen, A. (1994, enero-junio). De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo. *Criterios*, N.º 31, pp. 151-176. La Habana.

Si en un primer momento piezas y especímenes de los rincones más remotos del planeta fueron a parar a las colecciones de los imperios coloniales, luego fue la propia institución museo la que se mudó de las metrópolis a las naciones consideradas periféricas. A lo largo del siglo XIX, el museo se convirtió en un "producto europeo de exportación". La fundación de museos de ciencias naturales, arte e historia tuvo un rol destacado en la consolidación de los Estados-Nación de nuestra región. Tal como afirma Carla Pinochet Cobos, los museos latinoamericanos fueron cruciales en la tarea de construir la nación y edificar la ciudadanía cultural de sus habitantes:

> *Como en Europa, en nuestra región los bienes simbólicos fueron vehículos privilegiados para la transmisión de los valores que se consideraban superiores y trascendentes, y que fundaban la cohesión social.* (2016:28).[12]

Comunidades imaginadas

La idea de que las naciones no son un producto natural sino una construcción social con una fuerte dimensión simbólica fue planteada de manera elocuente por el antropólogo Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas*. Para Anderson, la nación es una "comunidad política imaginada".

> *Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.* (1993:21).[13]

Esa imagen en la que se reconocen quienes habitan una nación no surge, sin embargo, por generación espontánea. Ha debido producirse, fijarse de manera perdurable, sedimentar en una mentalidad compartida. Es allí donde el Estado en formación y la formación de museos entran en conexión.

Oscar Oszlak ha analizado el intrincado proceso de constitución del Estado-Nación argentino. Para este autor, el Estado supone una "instancia política que articula la dominación en la sociedad, y la materialización de esa instancia en un conjunto interdependiente de instituciones" (1997:17).[14] Es decir, el Estado es tanto una relación

12. Pinochet Cobos, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI.
13. Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
14. Oszlak, O. (1997). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional.* Buenos Aires: Planeta.

social como el aparato institucional que le sirve de soporte. Entre los atributos que lo definen, está el de ser capaz de internalizar una identidad colectiva mediante la emisión de símbolos "que refuerzan sentimientos de pertenencia y solidaridad social y permiten, en consecuencia, el control ideológico" porque, como observa Anderson, "independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal".

Pero si la imagen e incluso el sentimiento de compartir una nación se construyen, ¿quiénes tienen a su cargo esa tarea y a partir de qué herramientas? Si bien las discusiones sobre el carácter y la organización de nuestro país se remontan al momento mismo de su independencia de España, fue el grupo de dirigentes e intelectuales que hoy conocemos como la "generación del ochenta" quien estuvo en condiciones de convertir el debate de ideas en una acción sostenida de gobierno. La escuela pública, creada a partir de la promulgación, en 1884, de la Ley de Educación Común 1420, representa quizás el dispositivo de construcción identitaria más eficaz del proyecto de modernización y homogeneización cultural que llevó adelante el Estado liberal consolidado durante las últimas dos décadas del siglo XIX. En la escuela no solo se impuso la lengua castellana como lengua común y se reconoció el territorio y su geografía; también se enseñó a venerar los símbolos patrios, se consagró un panteón de héroes y una narrativa cuasi mítica de los sucesos fundacionales de la historia argentina. Los museos nacionales, emparentados con el sistema escolar, formaron parte de este mismo proceso.

Cinco años después de la sanción de la Ley de Educación, nace, en Buenos Aires, el Museo de Historia Nacional.[15]

> *Fruto de un modelo historiográfico orientado a formar una tradición nacional armoniosa, organizado alrededor de los "grandes hombres" de Mayo y las guerras de la emancipación, que servirían de ejemplo y guía a las generaciones futuras, el Museo Histórico tuvo una clara función pedagógica. La transmisión de valores y sentimientos nacionales fue su función más importante, como lo atestigua el establecimiento de días especiales para la visita de escuelas, prácticamente desde el momento de su fundación. Los retratos, las armas, los uniformes y otras reliquias de aquellas gestas impresionarían la imaginación de los niños, sembrando en ellos sentimientos patrióticos.* (**Malosetti Costa**, 2010:73).[16]

15. En rigor, el museo nació municipal, en 1889, y fue nacionalizado un año después.
16. Malosetti Costa, L. (2010). Arte e historia. En Castilla, A. (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina.* Buenos Aires: Paidós/Fundación Typa.

Retratos, armas, uniformes, reliquias. Si la nación es un sistema de significaciones, en su corazón habita, inquieto, un interrogante: ¿Quiénes somos? Fundar un Estado supone, también, dar una respuesta convincente a esta pregunta. Tarea que los primeros museos de nuestro país tomaron a su cargo, traduciendo aquella pregunta en esta otra: ¿Qué nos representa? Es decir, ¿con qué objetos componer una imagen de esa identidad colectiva?

Gente común

Los museos comunitarios suelen mostrar objetos de la vida cotidiana porque hablan de y le ponen nombre propio a la "gente común". Si en un primer momento, las banderas, las armas y los retratos de los héroes y personalidades de la patria fueron los objetos privilegiados a la hora de forjar una identidad nacional, poco a poco el interés museográfico se fue desplazando hacia otro tipo de piezas que, al interesarse por las personas corrientes, dan cuenta, con idas y vueltas, de la democratización de ese "nosotres" al que los museos dan forma.



¿Qué cosas cuentan sobre nuestra vida?

A lo largo de este cuadernillo, encontrarán dialogando con los temas de cada capítulo unas cuantas experiencias realizadas en diferentes museos con los que nos sentimos en sintonía y de los que hemos aprendido mucho. Se trata de museos que, aun en sus diferencias (en cuanto a sus colecciones, a sus lugares de enunciación, a sus visitantes o interlocutores), comparten y sostienen desde hace mucho tiempo un ejercicio por construir lo común. En ese sentido, son museos-faro, porque muchas veces nos guían con las preguntas que se formulan; y son museos-raíz, porque cada uno de ellos responde a esos asuntos compartidos desde sus sitios y situaciones particulares.
En la sección *Para seguir explorando* podrán conocerlas con más detalle y también descubrir (o reencontrar) otros museos y algunos proyectos más recientes.

Las primeras experiencias que compartimos forman parte insoslayable de lo que podríamos llamar la genealogía de la museología social o comunitaria en nuestro país. Estos museos han hecho escuela porque nos enseñaron a mirar "a contrapelo", para encontrar muchas más historias debajo y adentro de la Gran Historia.

Museo del Puerto de Ingeniero White

Leer el mundo en un objeto del bajo mesada

Creado en 1987, en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, el Museo del Puerto de Ingeniero White ha puesto su atención en las cosas que pueblan las cocinas y los patios de la localidad de Ingeniero White, para hacer de un repasador, de un malvón en un bidón, de una canzonetta o de una porción de strudel recién horneado genuinos objetos de indagación histórica. A través de ellos, según propone el museo, es posible dar cuenta de "las articulaciones entre el mundo de la vida cotidiana y el mundo de la producción, y también de los desplazamientos incesantes entre lo local, lo nacional y lo mundial".

El propio museo se organiza alrededor de una cocina. No de una sala que representa una cocina, sino de un espacio en el que, de verdad, se cocina y se come. Todos los domingos, vecinas y vecinos de Ingeniero White y Bahía Blanca preparan masitas, tortas y kurumbieres. La experiencia de quienes visitan el museo involucra la cabeza, pero también el estómago. En esa cocina, que a veces se convierte en "un aula enorme", tienen lugar últimamente los "encuentros de escritura macarrónica", que convocan a cocineras, cocineros y comensales memoriosos a escribir sobre cubiertos, ollas, recetas y platos inolvidables que forman parte del "patrimonio comestible" de una comunidad, pero que al mismo tiempo representan una oportunidad para vincular lo local y lo particular con una historia mucho más amplia. Al respecto, los integrantes del museo nos cuentan en su blog:

> *Hace unos días la propuesta fue escribir sobre herramientas de cocina, así que cada participante trajo un objeto fundamental de su mesada. Fundamental por lo útil, por lo querido, por la posibilidad de narrar historias que traía. Repasador, tabla de picar, plato y tapa botellas circularon de mano y mano.*
>
> *Al mismo tiempo hablamos de cómo la instancia de la experiencia personal se articulaba con la historia colectiva en ese objeto: aparecían la inmigración de principios de siglo XX, la inmigración interna de las últimas décadas, las transformaciones en el puerto, los cambios económicos resonando en la cocina.*

> *O de cómo, por ejemplo, están relacionados los saberes que implica preparar un dulce con dinámicas sociales que podemos historizar.*
>
> *Pero además tratamos de inventar un poco. Imaginar qué miradas e historias oiríamos si hablara, por ejemplo, un palo de amasar. Qué percepciones nuevas nos despiertan esas herramientas de cocina, qué maneras de contar inventaríamos para hacer hablar al platito de loza que se usó en los inicios de la cantina de Stella Maris en el puerto:*
>
> *"Lo que no está en la receta del puré con huevos. Recuerdo que era el tiempo de la veda de carne. Y a mí algún día se me ocurrió esta receta. Todavía me parece escuchar a mis hijos cuando me pedían que se las hiciera: Ma, dale, hacenos de vuelta esa comida".*
> (**Stella Maris Correngia**).




Integrantes de la Asociación Amigas del Museo del Puerto, compartiendo historias en una actividad en la cocina del museo. Fotografía: Área Formación y Redes DNM-DNGP.

Museo Histórico de Berazategui

Hoy se fía, mañana también

El Museo Histórico de Berazategui es uno de los cuatro museos del municipio de Berazategui, en la provincia de Buenos Aires. Abrió sus puertas en 1993 y, dos años después, se emplazó en la esquina que fue el almacén de ramos generales y vivienda de la familia Traverso, en el barrio San Francisco.

Para el aniversario número 23 del museo, el local que funcionó como almacén fue puesto en valor a través de una convocatoria a la comunidad del barrio a participar de la exposición “Almacén de barrio”, invitando a la donación de piezas, bajo el lema “Hoy se fía, mañana también”.

> *Recuperar el almacén como un espacio de intercambio, no solo de bienes materiales (alimentos, bebidas, herramientas), sino también como un lugar de encuentro donde circulaban las noticias de quién se casaba en el barrio o quién se había quedado sin trabajo.*
>
> *En ese sentido, el museo funciona como un almacén por el cual circula el capital simbólico de una comunidad, la memoria colectiva. “Hoy se fía, mañana también” alude a la confianza que se ponía en juego cuando a fin de mes el almacenero te fiaba la comida, y se actualiza en el voto de confianza de quien dona un objeto de su historia personal a la custodia que supone todo museo.*



Inauguración de la exposición “Almacén de barrio” en la sala Almacén de barrio, con la participación de vecinas y vecinos. Fuente: Dirección General de Prensa y Medios de la Municipalidad de Berazategui.

Orden y progreso

Los pueblos que precedieron al establecimiento del Estado argentino y que sufrieron las campañas de exterminio de su ejército quedaban, por definición, por fuera de las paredes del Museo de Historia Nacional, más allá de las fronteras de la propia disciplina historiográfica. Su representación había que buscarla en otras vitrinas: las del Museo de La Plata, creado en 1884, o las del Museo Público de Buenos Aires, nacionalizado ese mismo año, instituciones dedicadas a la historia natural.[17] La distinción entre Historia Nacional y Ciencias Naturales reproducía la antinomia entre civilización y barbarie con la que el Estado argentino imponía su orden, si era menester, de manera sangrienta.

En la historia de las ideas de nuestra región, la palabra a la que hicimos referencia al comenzar este capítulo, 'progreso', suele aparecer antecedida por el término que mencionamos recién, 'orden'. Mentada innumerables veces, inscripta en la bandera de la República de Brasil, la fórmula "orden y progreso" establece entre ambos vocablos una relación de precedencia. "Orden y progreso" implica, como nos hace notar Oszlak, "primero orden, luego progreso". Como si la prelación del primer concepto sobre el segundo fuera la condición necesaria para la plena materialización de ambos.

Aquel universalismo que, allá en las metrópolis europeas, fue marca de nacimiento de los primeros museos modernos, entraba en tensión con el interés nacionalista que impulsó la creación de museos por estas tierras. En cierto modo, los museos latinoamericanos debían responder a una doble exigencia. Se esperaba que definieran los rasgos distintivos del carácter común de un pueblo y, al mismo tiempo, que encontraran un lugar para la nación en la historia universal.

Pero, a pesar de la voluntad homogeneizante y del carácter autoritario que tanto la "marcha del progreso" como las ideologías nacionalistas adoptaron más de una vez, la noción de nación no resulta un sistema de significaciones fijas. Se parece, más bien, a un campo de luchas por el sentido común. Pueblos originarios, gauchos habitantes de la llanura, descendientes de la esclavitud colonial con identidad afroamericana; contingentes inmigratorios que, desde distintas regiones del planeta, se incorporaron masivamente a la vida del país no cesarán de buscar un lugar en el relato de la nación ni de apropiarse de sus símbolos de manera diferencial. ¿Qué huellas de estas tensiones encontramos en nuestros museos? En la siguiente experiencia encontrarán algunas pistas.



17. El primer museo nacional de una Argentina todavía en proceso de organización surgió en 1854, en la ciudad de Paraná, por aquel entonces capital de la Confederación Argentina. Sin embargo, ya en 1812, el Segundo Triunvirato había convocado, por iniciativa de Bernardino Rivadavia, a la fundación en Buenos Aires de un "Museo del País" que, establecido como tal recién a partir de 1823 y tras una larga peripecia institucional, terminaría por constituirse en el Museo Público de Buenos Aires que hoy conocemos como el Museo Argentino de Ciencias Naturales. [Podgorny, I. y Lopes, M. (2008). *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. México: Limusa].

Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti

Desafiando al silencio

La historia de este museo se encuentra tramada por estos conflictos de los que venimos hablando. En los últimos años, su equipo de trabajo se ha animado a interpretar críticamente la propia colección de objetos, así como también a redefinir el rol que, como institución cultural y educativa, puede llevar adelante para interpelar el presente.

El museo fue creado por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en 1904, por iniciativa de Juan Bautista Ambrosetti, un naturalista autodidacta que se formó al lado de figuras como Florentino Ameghino y Eduardo Holmberg. La constitución del museo representó una novedad en el ambiente científico de la época, ya que por primera vez en nuestro país los estudios antropológicos se independizaron del ámbito de las ciencias naturales. Ambrosetti concibió el museo como un organismo de investigación y enseñanza académica. Realizó extensos itinerarios de exploración científica a remotos parajes de la Argentina, de los que proceden la mayoría de las piezas que hoy constituyen el acervo de la institución. Compras, donaciones y canjes con otros museos del mundo permitieron, a su vez, incorporar a las colecciones del Etnográfico objetos de las más diversas sociedades.

Pero el museo no ha permanecido al margen de las tensiones que afectan tanto a la relación entre el Estado argentino y los pueblos originarios que habitan su territorio como a la propia autoridad etnográfica que se dedicó a estudiar a estos pueblos en nombre de la ciencia occidental.

A través de exhibiciones como “Entre el exotismo y el progreso. Formación de las colecciones del museo a principios del siglo XX” o “Desafiando al silencio: pueblos indígenas y dictadura”, ha buscado complejizar las representaciones sociales de las identidades aborígenes, a partir de la revisión crítica del rol que el propio museo ha cumplido en la conformación de dichas representaciones; intentando, al mismo tiempo, redefinir el vínculo entre la institución museo y las comunidades de las que proviene su patrimonio, sumando otras voces, tejiendo puentes y visibilizando tensiones.

Desde sus prácticas, el Museo Etnográfico afirma que los museos no son solo espacios para conservar “cosas viejas”, sino que también pueden ser plataformas para visibilizar y reflexionar colectivamente sobre temas de actualidad que afectan a los pueblos originarios.

En ese sentido, el museo es una caja de resonancia de tradiciones orales, saberes ancestrales y celebraciones que siguen vigentes. Cada 24 de agosto, por ejemplo, ya sea dentro del museo o en otro lugar, y siempre en vinculación con otras organizaciones y colectivos, se realiza la Ceremonia de la Pachamama. Es una manera reconocer y reivindicar en nuestra identidad urbana y “moderna” la presencia y agencia de las identidades y cosmovisiones originarias.







1. Afiche de la convocatoria pública a préstamo de objetos y documentos para la exhibición.
2. Vitrina “Dos siglos, dos genocidios”. Exhibición “Desafiando al silencio: pueblos indígenas y dictadura”, en el Museo Etnográfico **FFyL**-UBA en 2016.

Consumidores y ciudadanos

La apuesta de los Estados nacionales modernos fue consolidar comunidades sobre un territorio más amplio que el de las aldeas y feudos, pero más estrecho que el de un mundo que por mucho tiempo se siguió concibiendo como ancho y ajeno. El resultado fue, y en buena medida aún es, todo un éxito. Los mundiales de fútbol todavía los juegan países, y una gran mayoría de personas se desvive alentando a su selección. Ser argentino representa, con seguridad, parte importante de la definición que cada connacional da de sí mismo o sí misma. Sin embargo, hace tiempo ya que la pertenencia a una nación ha dejado de ser el dato privilegiado a la hora de establecer la identidad de una persona o de un grupo. La música que escuchamos, la ropa que vestimos, la comida a la que le hincamos el diente provienen, con frecuencia, de otras latitudes. Pero ello no hace que las sintamos ajenas.

Ese proceso, a la vez económico, político, tecnológico y cultural de escala planetaria que —quizás por comodidad— continuamos llamando “globalización” vino a complicar considerablemente las cosas. Sin disolver las jerarquías entre regiones del mundo, reformulando más bien la vieja geopolítica, la abigarrada trama productiva y comunicativa que el capitalismo tardío tejió alrededor del globo, puso en jaque muchas de nuestras certezas identitarias. La idea de que quienes integran una nación forman parte de una sola cultura, con una idiosincrasia distintiva y coherente, entró en crisis. En el fondo, se dirá, las cosas nunca funcionaron así. Pero en algún punto, dejó incluso de resultar verosímil la ficción de que así era.

Hoy, como nunca, se ha vuelto evidente que tanto las identidades individuales como las colectivas no se modelan dentro del marco exclusivo de culturas nacionales que evolucionan por separado, sino de acuerdo con los modos desiguales que tienen esas personas y esos grupos de hacer propios, combinar y transformar elementos provenientes de distintas sociedades. Por eso, quienes vaticinaban, con esperanza o temor, que la globalización llegaría para licuar nuestras diferencias erraban también el pronóstico. En lugar de esa “aldea global” destinada a convertirnos en integrantes de una tribu del tamaño del planeta, lo que proliferó fue un mundo repleto de particularismos inéditos.

Nada hace pensar que las naciones o las clases sociales, esas dos grandes entidades que jalonaron la historia del siglo XX, vayan a desaparecer; pero su capacidad para definir de manera excluyente nuestro sentido de pertenencia a una o varias comunidades se ha visto, sin duda, debilitada. Los cambios al interior del propio capitalismo, el pasaje de una

"sociedad de productores" a una sociedad de personas que se definen menos por lo que hacen que por lo que consumen, o por lo que hacen con lo que consumen, tienen no poco que ver con todo este asunto.

> *Las sociedades civiles aparecen cada vez menos como comunidades nacionales, entendidas como unidades territoriales, lingüísticas y políticas. Se manifiestan más bien como comunidades interpretativas de consumidores, es decir, conjuntos de personas que comparten gustos y pactos de lectura respecto de ciertos bienes (gastronómicos, deportivos, musicales) que les dan identidades compartidas.* (**García Canclini**, 1995:196).[18]



Hoy, en un mundo en el que una porción significativa de los bienes y los mensajes que circulan en cada país no ha sido producido dentro de sus fronteras, la pregunta podría ser: ¿Qué queda de aquellos museos dedicados a coleccionar las evidencias materiales de la "cultura nacional"?

En una entrevista realizada en el año 2007, el arqueólogo y doctor en Historia José Antonio Pérez Gollán[19], por aquel entonces director del Museo Histórico Nacional, repasaba críticamente la historia de esta institución que, como vimos más arriba, fue clave en la configuración de una identidad nacional a fines del siglo XIX:

> *Tal como está estructurado, creo que [el Museo Histórico Nacional] hace un aporte muy pobre, ya que lo que muestra es un país cristalizado en el siglo XIX. No se habla de los indios, los negros, los inmigrantes, la economía, la vida cotidiana en las distintas épocas ni los movimientos políticos y culturales que marcaron el rumbo en el siglo XX, como el yrigoyenismo y el peronismo, por ejemplo. Curiosamente, es un museo nacional y sin embargo habla básicamente de Buenos Aires y de su clase dirigente.*

Pérez Gollán daba, además, su visión sobre el rol a cumplir en el presente por el museo que dirigía:

> *Hoy, para debatir civilizadamente, es necesario incorporar y exhibir todos aquellos objetos y símbolos de nuestra historia y de nuestro patrimonio que contribuyan a la comprensión de que hay una posibilidad de unidad en la diversidad, de que la realidad no tiene por qué ser homogénea.*

18. García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
19. Pérez Gollán, A. (2007, febrero 3). Nuestra relación con el pasado es de vida o muerte. *La Nación.*

A fines de 2021, en las salas del Museo Histórico Nacional, se inauguró la exhibición "Grandes éxitos" compuesta por una selección de distintas piezas del acervo del museo, con la intención de ampliar las perspectivas históricas que cada una de estas piezas representa. La propuesta invita a pensar que esos objetos, tantas veces expuestos anteriormente para ilustrar una misma cronología, "no narran una sola historia. Por el contrario, se los puede hacer hablar de cuestiones diversas. Son las miradas sobre la colección y las preguntas que le hacemos las que le dan un sentido, las que construyen las historias que cada objeto contiene".[20]

Las masas y las musas

¿La globalización, la sociedad de consumo y el capitalismo tardío suponen una sentencia de muerte para los museos? Quizás lo contrario. Como sugerimos al comienzo de este capítulo, los museos parecen prosperar cuando las certezas tambalean. De allí que unos cuantos estudiosos, como el citado Andreas Huyssen, hayan advertido, hace tiempo ya, acerca de un nuevo auge de los museos. Una tendencia a museificarlo todo que excede, incluso, el ámbito específico de la institución museográfica.

Escribe Huyssen:

> *La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía implacable.* (1994:2).[21]



Esta tendencia se verificaría en el surgimiento de numerosos, novedosos y muy variados museos, en la incorporación de criterios empresariales a la hora de su gestión, en los récords de asistencia que registran algunos de ellos y en la crisis de identidad que aqueja a muchos otros. Porque incluso los museos que no cambian (aquellos que permanecen aferrados a sus tradicionales planteos) ven cambiar el sentido de su existencia, en la medida en que alrededor suyo casi todo se modifica.

Ese templo laico tradicionalmente consagrado a la instrucción verticalista de la población confronta ahora con "usuarios" y "prosumidores". Una institución que cobijó en sus salas a la "alta cultura" y a las historias oficiales, pero también a sus críticos eminentes, parece obligada a mutar o morir, sitiada por las demandas del turismo, de la industria del entretenimiento y de la "sociedad del espectáculo". Al cabo de su larga historia, ese bastión del mundo civilizado que coleccionó con deleite las formas más curiosas de la barbarie, ha caído, por fin, bajo el asedio de una nueva clase de salvajes: nosotres.

20. Ministerio de Cultura de la Nación (2021, octubre 26). "Grandes éxitos", en el Museo Histórico Nacional.
21. Huyssen, A. (1994, enero-junio). *Op. cit.*



Semejante situación conlleva problemas y desafíos, pero también, queremos creer, nuevas oportunidades. Mucho se habla sobre un cambio de paradigma que transfiere la atención de los objetos a los públicos. El viraje no refleja solo una metamorfosis en la valoración de las colecciones, o en la elaboración de las narrativas museográficas, sino también en la concepción de los comportamientos esperados o posibles dentro de un museo. La crisis de las venerables vitrinas ante los naturales de una civilización mediada por algoritmos y pantallas tal vez represente una chance para aventurar nuevas formas de democratizar el museo, de transformarnos, junto a quienes nos visitan, de receptores en actitud pasiva —o con sumisa disposición a una interactividad preconcebida—, en co-productores de un nuevo sentido de comunidad.



En pocas palabras

El itinerario de este segundo capítulo nos llevó, en raudo periplo, del surgimiento a la crisis de las identidades nacionales. Y del nacimiento a la crisis de los museos afianzados en dicha identidad. Ambos procesos se encuentran entrelazados. Afrontan un mismo desafío. Al cabo de más de dos siglos de historia, las comunidades y los museos deben ser reimaginados.

Reimaginar a la comunidad y al museo equivale a interrogar cómo concebimos ese nosotros, nosotras, nosotres del que formamos parte. Se trata de una pregunta eminentemente política ya que, al formularla, estamos sometiendo a examen todo aquello que se presenta como el fundamento en apariencia espontáneo del orden que, desde que nacemos, rige nuestras vidas.



Por eso, ninguna idea de comunidad es “neutra”. Hay tantos modos de pensarla como orientaciones ideológicas o políticas existen. Y cada concepción tiene consecuencias concretas. Quiénes cuentan como integrantes de la comunidad y quiénes no, quiénes obedecen y quiénes mandan, y según qué criterios, depende de una visión u otra de la comunidad.

Esta cuestión es clave para los museos. En la más primaria de las operaciones museológicas, aquella que decide apartar del orden cotidiano determinados objetos para preservarlos del paso del tiempo, cristaliza ya cierta concepción de la vida en común, de lo que una comunidad considera bello, memorable o relevante; es decir, valioso. Pero también cierta idea acerca de quiénes detentan, dentro de ella, el privilegio de poseer y la potestad de sancionar dicho valor. Los objetos de un museo objetivan relaciones sociales. En su oficio mudo, nos dicen a qué mundo pertenecemos; pero, también, qué nos distingue, cuál es el lugar que le toca a cada quien dentro de él.



De esto vamos a hablar en el próximo capítulo.



PARA PONER EN PRÁCTICA

Propuesta / Pará la máquina

Si la institución museo puede ser pensada como una máquina de elaborar relatos identitarios, luego de lo dicho en este capítulo queda claro que se trata de un artefacto cuyo funcionamiento hay que revisar. Esta actividad propone parar un poco la máquina para examinar qué papel cumplen en todo este asunto los museos en los que trabajamos.

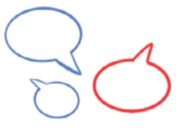
De manera más concreta: ¿Qué identidades construyen las instituciones por las que transitamos a diario? Es decir, ¿a quién le hablan? ¿Qué visitante ideal presuponen o modelan sus salas realmente existentes?

Les sugerimos elegir un espacio significativo de su museo (puede ser una sala o, de manera más acotada, una vitrina o dispositivo de exhibición). Piensen bien su elección, porque sobre ella puedan tal vez volver en la propuesta de actividad del capítulo 4. Consideren la arquitectura del espacio, la disposición de las cosas que lo pueblan, la luz que lo ilumina, los sonidos que se escuchan, las imágenes que este incluye y las palabras que es posible leer allí.

Ahora intenten dilucidar: ¿Quién enuncia? ¿Desde dónde? ¿A quién se dirige? ¿Qué tipo de visitantes prefigura el museo? ¿Es posible distinguir su género, su edad, su nivel de educación? ¿Qué actitud se espera que tengan? ¿Atención pasiva (asociada a un tipo de aprendizaje en el que el museo brinda el conocimiento y los públicos lo reciben)? ¿Complicidad (a partir de una afinidad o de un entendimiento previo)? ¿Participación (a través de la cual quienes visitan también dejan su marca en el museo)? ¿Interacción con otros públicos?



Pieza por pieza



Cuando hicimos este mismo ejercicio de preguntarnos qué visitante ideal presuponen las salas de nuestro museo tomando el dispositivo *Una historia de cartón pintado*, surgieron las siguientes observaciones y reflexiones:

Las "vagonetas" que componen esta muestra portan máquinas de contar la historia. Todas juntas forman un tren (al que le falta la locomotora), que traza en el espacio expositivo una suerte de línea temporal a través de la que se propone a les visitantes una lectura simultánea del pasado del país, del ferrocarril y del puerto de Ingeniero White, desde 1880 hasta el presente.

Al estar emplazadas sobre una vía que atraviesa el taller que hoy ocupa nuestro museo, dialogan con la arquitectura del lugar. Las vagonetas relacionan esas vías con el conjunto de la historia ferroviaria argentina.

Su despliegue lineal organiza el espacio de la muestra. A un lado del tren, quedan la mayoría de los objetos exhibidos en sala. Al otro, el depósito vidriado donde se conserva el acervo de la institución. Pero, a la vez que estructuran el espacio expositivo, estas vagonetas suponen un obstáculo para el desplazamiento de les visitantes. Para ir a un lado u otro de la sala, es preciso rodear el tren entero.

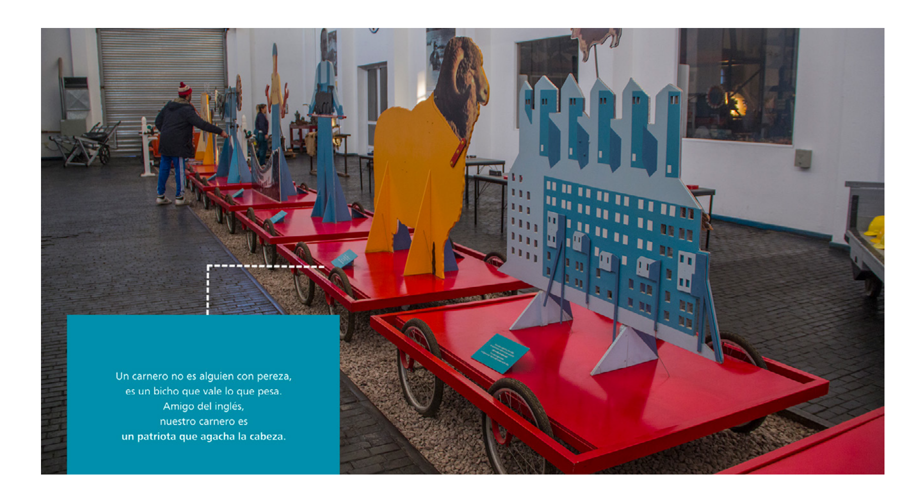
Colores vibrantes, figuras pregnantes y mecanismos a manivela: este tren es un dispositivo interactivo que pone en tensión la idea habitual de que en un museo "se mira pero no se toca". Sin embargo, a pesar de que las vagonetas llaman la atención de chiques y grandes, darles manija solo queda a mano de un adulte de pie. Lo mismo ocurre con algunos de los numerosos textos que pueblan el dispositivo: quedan fuera del alcance de la mirada de les más pequeñes o de les visitantes en silla de ruedas.



Por su concepto y lenguaje, estas vagonetas interpelan a los públicos que tienen no solo ciertos conocimientos ya adquiridos sobre la historia ferroviaria y nacional, sino también cierto posicionamiento ideológico con respecto a ella. *Una historia de cartón pintado* juega con el humor y la ironía; pero ese humor, lejos de resultar universal, supone una complicidad establecida a partir de ciertas referencias culturales, de ciertas experiencias vividas y, quizás también, de cierta pertenencia social compartida.

Ejemplo de ello es la *Máquina Carnero*, vagoneta dedicada a los conflictos laborales sucedidos en el ferrocarril durante las primeras décadas del siglo XX. “Carnero” era el nombre que en las luchas obreras se les daba a los rompehuelgas. Esta expresión resulta, sin embargo, por completo desconocida para la gran mayoría de les niñes y jóvenes que visitan Ferrowhite. Entender el sentido figurado de la palabra ‘carnero’ y la actitud de sumisión implícita en el hecho de que la *Máquina Carnero* agache la cabeza depende de un proceso de mediación no siempre presente o efectivo.

En conclusión: podríamos decir que *Una historia de cartón pintado*, dispositivo central en la muestra, tiende a definir un/a “interlocutor/a ideal” mucho más restringido y homogéneo que aquella comunidad con la que el museo efectivamente se relaciona.





Dispositivo *Una historia de cartón pintado*. Fuente: Ferrowhite museo taller. Junto a la imagen del carnero un cartel dice: “Un carnero no es alguien con pereza, es un bicho que vale lo que pesa. Amigo del inglés, nuestro carnero es un patriota que agacha la cabeza”.

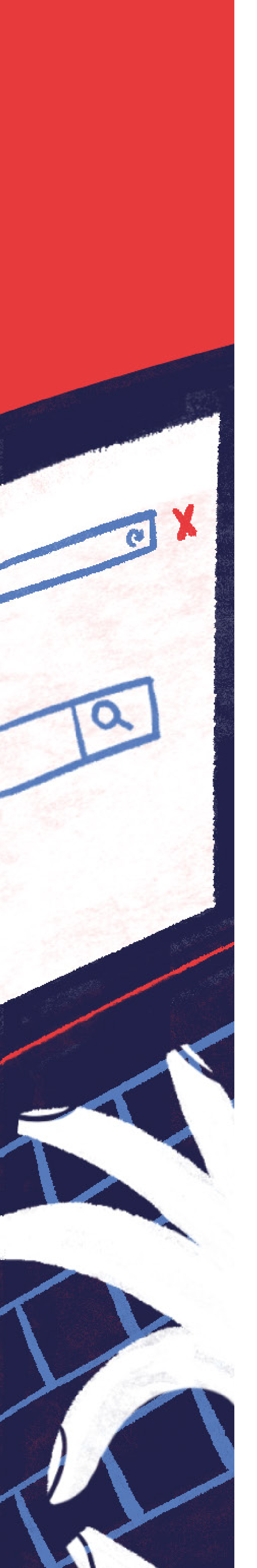


PARA SEGUIR EXPLORANDO

Para conocer un poco más sobre los museos mencionados en este apartado, les compartimos algunos recursos:

- **Museo del Puerto de Ingeniero White** (Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires)
  El Museo del Puerto ha digitalizado los libros, panfletos, folletos y hojas educativas realizados en los últimos años para que sigan rodando. Los guardaron en la entrada de blog: "Papeles públicos. El museo en un pendrive".
  Presentan este archivo digital con la siguiente convicción: "Abrimos nuestra biblioteca y la ponemos a tu disposición: para que el material se difunda, se aproveche; para que se pueda reutilizar como herramienta crítica, para proponer debates, para conectarnos. Los contenidos de un museo público y comunitario son de todos".
  También les dejamos un enlace a la Presentación del Museo del Puerto en la web de los Museos de Bahía.

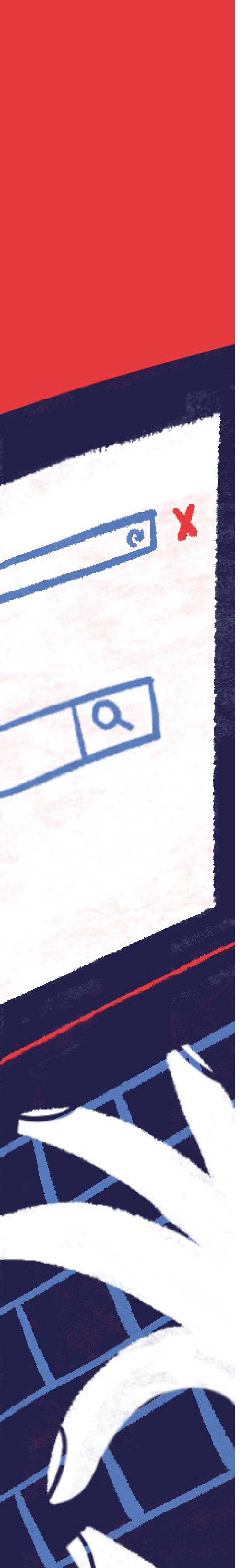
- **Museos Municipales de Berazategui** (provincia de Buenos Aires)
  Les recomendamos esta entrevista a Leonardo Casado, director de los museos municipales de Berazategui entre 2012 y 2019, realizada desde el programa de radio Habemus, en 2016. Entre otras cuestiones, Leonardo reflexiona sobre las relaciones entre "el adentro y el afuera" del museo y propone que, sin renegar de su función troncal (de cuidar el patrimonio), la tarea consiste en "dar libertades de abrir las puertas a historias nuevas, de arriesgarnos por un proyecto, una posición ideológica, un posicionamiento. Muchas veces no nos animamos a romper con esquemas como



mandatos fundantes, pero laburamos para, por y con esa gente”.
Asimismo, pueden recorrer el sitio de Presentación de los espacios culturales en la web de la Municipalidad de Berazategui.
En el video “De Almacén de Barrio a Museo”, podrán conocer a algunas de las personas que fueron entrevistadas con motivo del 23º Aniversario del Museo Histórico de Berazategui. Y en el video “Campaña de donación de objetos”, cómo se convocó a vecinos y vecinas a traer piezas para reconstruir el viejo almacén de ramos generales.

- **Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti** (Ciudad de Buenos Aires)

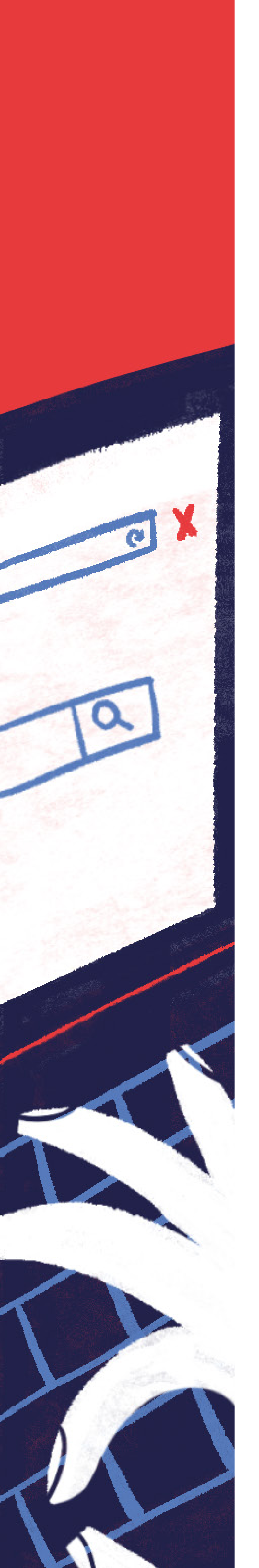
En el artículo “Desafiando al silencio: Reflexiones entre la museología y la antropología”, parte del equipo del museo analiza la muestra “Desafiando al silencio: pueblos indígenas y dictadura” y la inscribe como parte de la transformación de la institución que se inició tras la vuelta democrática.
¿Cómo reflexionar sobre la violencia del estado, las resistencias, las ausencias, los silencios y las demandas de justicia en un museo universitario de antropología?, pero también: *¿Cómo desarrollar exposiciones que abran un diálogo hacia el presente?* son algunas de las preguntas que se hacen a lo largo del texto y que alimentan el trabajo cotidiano. También pueden conocer más sobre el proyecto en esta nota sobre la muestra “Desafiando al silencio: pueblos indígenas y dictadura” e indagar en otras iniciativas recientes en la web del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti y sus redes sociales.

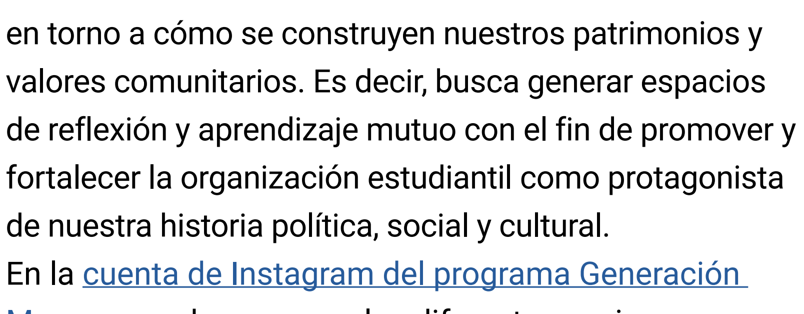


- **Museo Histórico Nacional** (Ciudad de Buenos Aires)
  Durante la pandemia del COVID-19, el Museo Histórico Nacional realizó por redes una convocatoria para sumar otras voces a la construcción de la historia nacional. Se llamó “Tu historia en el Histórico. Entrevistas sobre la vida en el siglo XX” y consistió en “entrevistas virtuales para conocer cómo era la vida cotidiana, la política, la educación y el mundo del trabajo, entre otros temas, en distintos puntos del país. Estas entrevistas se incorporarán al Archivo y serán una parte fundamental, de ahora en adelante, del patrimonio del Museo”.
  Pueden encontrar fragmentos de algunos testimonios en este video.
  Para seguir indagando cómo los objetos no narran una sola historia, sino que se los puede hacer hablar de cuestiones diversas, aquí pueden saber más sobre la exposición “Grandes éxitos”.

Para conocer otras iniciativas que promueven una reflexión crítica sobre los museos y suman diversidad de voces:

- **Generación Museos**
  Programa de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, que desde el 2021 promueve el acercamiento, la escucha y la participación de agrupaciones estudiantiles y juveniles (centros de estudiantes y federaciones) en articulación con museos nacionales, municipales, provinciales y sitios de memoria de la ciudad y la provincia de Buenos Aires. Con el objetivo de garantizar el derecho de acceso a la cultura a las comunidades estudiantiles, busca también fortalecer los conocimientos colectivos y situados de cada agrupación en relación con la historia de su propia organización y provocar la reflexión colectiva y situada





en torno a cómo se construyen nuestros patrimonios y valores comunitarios. Es decir, busca generar espacios de reflexión y aprendizaje mutuo con el fin de promover y fortalecer la organización estudiantil como protagonista de nuestra historia política, social y cultural.
En la cuenta de Instagram del programa Generación Museos pueden conocer las diferentes acciones realizadas y escuchar múltiples voces actuales reflexionando en torno a lo que *"Un museo también puede ser…"*.

- **Identidad Marrón**
  Desde 2019, este colectivo lleva adelante acciones comunicacionales, artísticas y pedagógicas para visibilizar y criticar el racismo estructural en la Argentina hacia personas marrones-indígenas. En el video "¿Qué es identidad marrón?", Alejandro Mamani cuenta quiénes son y qué hacen.
  Muchas de las propuestas se han realizado (y no casualmente) en articulación con museos, como las que tuvieron lugar en el Palais de Glace, el Museo Casa de Ricardo Rojas, el Complejo Histórico Manzana de las Luces y el Museo Nacional de Arte Decorativo.
  Entre ellas, el proyecto de intervención "¿Qué necesitan aprender los museos?" junto con el colectivo Escritores Villeres y un gran interrogante para pensar en el rol que estas instituciones han tenido (y tienen) en la construcción y visibilización de identidades.

3.

El patrimonio común: ¿'herencia', 'robo', 'deuda' o 'tarea'?



El modo en que concebimos las comunidades no concierne solo a la relación de nuestros museos con su entorno. Por el contrario, afecta el corazón mismo de la experiencia museológica. La comunidad no comienza cuando damos un paso afuera del museo.

En este capítulo, analizaremos de qué manera habita ya en sus salas y depósitos; en cada cosa que esas salas exhiben y que esos depósitos guardan. A tal fin, contrastaremos el concepto habitual de "patrimonio" con las nociones alternativas de "matrimonio" y "fratrimonio", e intentaremos identificar qué rol cumplen en el funcionamiento de los museos la lógica del don y las prácticas de carácter colaborativo.

La propiedad es un robo

Que llamemos "patrimonio" al conjunto de cosas que los museos albergan habla del mundo en el que la institución museo surge y se consolida. Sugiere, en principio, que en ese mundo cada uno vale por lo que tiene. Como reclama el filósofo italiano Roberto Esposito, tal vez convendría reflexionar sobre el sorprendente hecho de que la noción ordinaria de 'bien' coincida con la de cosa poseída:

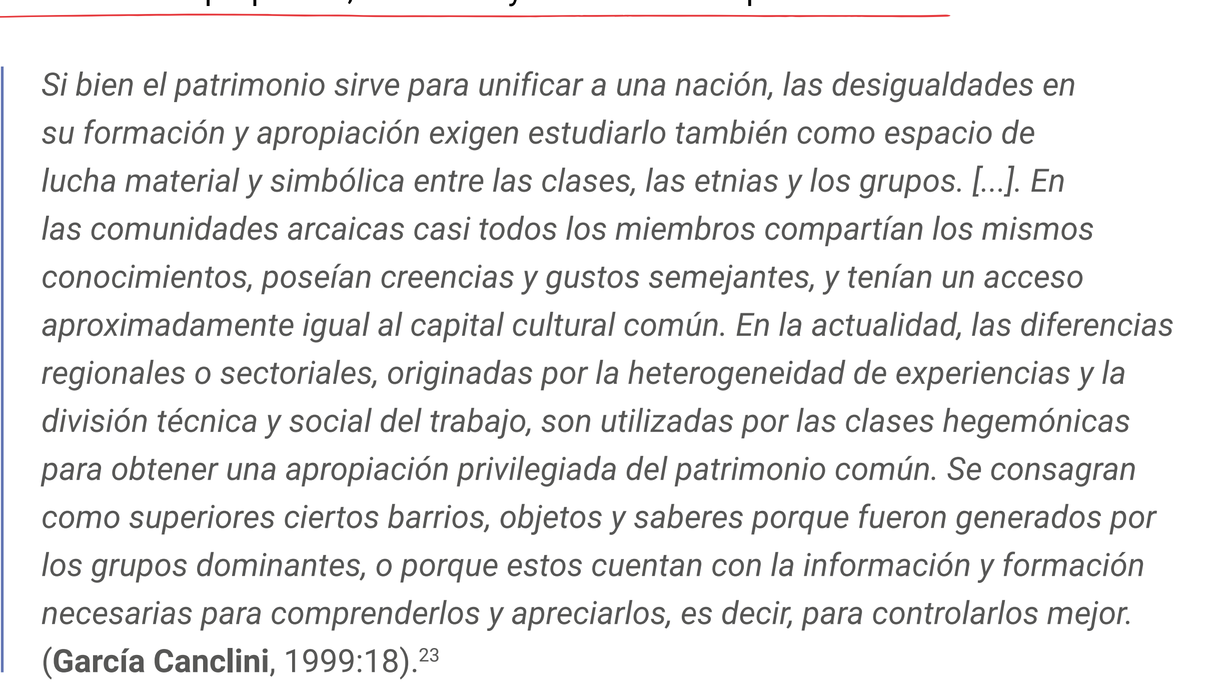
> *[en nuestra sociedad] [...] un bien no es alguna entidad positiva ni un modo de ser, sino aquello que se posee. Esto testimonia la absoluta primacía del tener sobre el ser, que desde hace mucho tiempo ha caracterizado a nuestra cultura. Así pues, una cosa no parece ser ante todo lo que es, sino, más bien, lo que alguien tiene.* (2016:23). [22]

22. Esposito, R. (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz editores.

De allí que la palabra 'patrimonio' aluda no solo a las cosas poseídas, sino también a quien las posee; que, de acuerdo a la etimología del término, no es cualquier persona, sino una muy particular: *el pater. Pater familias* era, en la antigua Roma, el ciudadano varón, sujeto de derecho, bajo cuyo control estaban todos los bienes y personas que pertenecían a su casa. Viejas jerarquías de clase y de género sedimentan en la palabra 'patrimonio'.



Como ya mencionamos, la constitución del patrimonio de un museo depende de una operación muy simple, pero plena de consecuencias: algo es tomado de un lugar para ir a parar a otro. Esta operación supone muchas veces un acto de violencia. El museo gana algo que otras personas pierden. Es sabido: resulta difícil explicar el surgimiento de los más prestigiosos museos metropolitanos, instituciones como el Louvre o el British Museum, sin tener en cuenta el afán de las clases dominantes europeas por coleccionar el mundo. Sus acervos magníficos pueden verse también como los trofeos de sangrientas empresas de conquista. Así, lo que algunas personas asumen como herencia propia, otras lo entienden como un bien común, y otras como un testimonio de despojo. La naturaleza del patrimonio cultural resulta, por eso, muchas veces contenciosa. Permanece sujeta a disputas en torno a la propiedad, el sentido y los usos de lo que se atesora.



> *Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos. [...]. En las comunidades arcaicas casi todos los miembros compartían los mismos conocimientos, poseían creencias y gustos semejantes, y tenían un acceso aproximadamente igual al capital cultural común. En la actualidad, las diferencias regionales o sectoriales, originadas por la heterogeneidad de experiencias y la división técnica y social del trabajo, son utilizadas por las clases hegemónicas para obtener una apropiación privilegiada del patrimonio común. Se consagran como superiores ciertos barrios, objetos y saberes porque fueron generados por los grupos dominantes, o porque estos cuentan con la información y formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, es decir, para controlarlos mejor.* (**García Canclini**, 1999:18).[23]



De allí que, como aconseja el propio García Canclini, la selección de lo que se preserva, el modo de hacerlo y los usos que se da al patrimonio deberían decidirse a través de procesos democráticos en los que intervengan todas o la mayor parte de las personas interesadas, teniendo en cuenta sus hábitos y opiniones. De eso estamos hablando cuando nos proponemos vincular museos y comunidades.

23. García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. *Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 16-33. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Ferrowhite es un museo ferroviario, pero la mayoría de los objetos que guarda no fueron donados por el —hasta 1992— Ferrocarril Nacional General Roca. Tampoco por los concesionarios privados que vinieron después. Todas esas cosas están en el museo porque, como les contábamos en el primer capítulo, algunos trabajadores del ferrocarril supieron tomarlas del lugar en el que estaban y con, o incluso sin, el visto bueno de sus jefes, lograron llevárselas a sus casas. A nadie se le ocurriría decir, sin embargo, que las robaron. Estiraron la mano cuando ya se veía cuál iba a ser el destino de la empresa estatal. Es decir, cuando fue evidente que el verdadero robo era aquel que ocurría a la vista de todos. Es cierto, no todo el que se llevó algo lo trajo al museo después; pero también es verdad que si en nuestras salas no exhibimos una locomotora se debe, en definitiva, a que nadie encontró la manera de meter una en un bolso. Al menos por ahora.

Martillos, tornos y tenazas; llaves, sierras y bigornias; tuercas, bielas y pistones...

Al aceptar estos objetos, estábamos aceptando un "regalo" y, a la vez, asumiendo como propia una deuda. La demanda, no solo del grupo de ferroviarios que los había salvado, sino de un sector mucho más amplio de la sociedad, de reconstruir una historia compleja que corría el riesgo de desaparecer junto con ellos. Y acaso resultó así porque quienes en los años 90 del siglo pasado lograban la pequeña proeza de robarle al gran ladrón entendieron, además, que la porción escamoteada del botín no formaba parte exclusiva de su interés o memoria personal, sino que funcionaba también como el nexo necesario con una historia considerablemente más amplia.
En una Argentina en la que el desguace de la empresa ferroviaria estatal se llevaba a cabo con la anuencia de buena parte de la "familia ferroviaria" y la abierta complicidad de sus cúpulas sindicales, ferroviarios como Adolfo Repetti, Osvaldo Ceci o Pedro Caballero nos dejaban, con su tesoro, una pregunta difícil de responder:



¿De qué son dueños nuestros museos?

Pregunta complicada porque, en tanto que sobre las cosas sí es posible, sobre el interrogante no se puede colgar ninguna etiqueta de inventario. De la vitalidad de esta pregunta, se nos ocurre, depende la potencia política de nuestro modesto museo municipal, pero tal vez también la de muchos otros museos, de la posibilidad de examinar con lupa el descontado, "natural" reparto de los bienes producidos por nuestra sociedad.

Abordaremos aquí otros museos que también se plantean este tipo de interrogantes sobre la conformación de su patrimonio.

Museo IMPA

"Ocupar, resistir, producir"

Inaugurada allá por 1928, la Industria Metalúrgica y Plástica Argentina (IMPA) es, desde 1998, una empresa recuperada por sus trabajadores. Fue por su iniciativa que en las instalaciones de esta fábrica se creó, en 2012, el Museo IMPA en la Ciudad de Buenos Aires.

¿Por qué un museo en una empresa recuperada?, se pregunta el primer número de la revista que por ese momento editaron: *En principio, porque es una fábrica que tiene ochenta y cinco años de trayectoria, porque entre sus paredes atesora un patrimonio que merece ser conservado y legado a las nuevas generaciones. Y porque comprender la historia de IMPA es comprender a la vez la historia de la industria y las luchas del movimiento obrero (no solo en Argentina, sino a nivel internacional).*[24]

Quienes trabajaban en IMPA parecen haber comprendido que, para recuperar una fábrica, no basta con poner en marcha sus máquinas. Hace falta, además, recuperar su historia, y ligar esa historia a la del resto de las trabajadoras y los trabajadores del país y del mundo. Recuperar IMPA implica, también, poner a la fábrica a producir una perspectiva de conjunto que reúna expectativa y experiencias. Fabricar un sentido de pertenencia y de propósito para quienes la ocupan. Tentar la idea de un patrimonio sin patrones.





Maquinarias, textos y documentos conviven en los espacios del Museo IMPA.
Fuente de la imagen: [web del museo IMPA]

24. AA. VV. (2013, noviembre). ¿Qué es IMPA? *Revista Museo IMPA*, N.° 1.

Pater, mater, fratres

Además de *patrimonio*, es posible imaginar otros términos para dar cuenta de nuestra relación con los bienes, tangibles o intangibles, de una comunidad. En los años 60, en Francia, se adoptó el neologismo *matrimoine*, en contrapartida al de *patrimoine* (y diferenciado de *marriage*), para reconocer, precisamente, a los bienes o costumbres que nos llegan por línea materna. Así, esta acepción de la palabra *matrimonio* vendría a aludir no solo al contrato conyugal (a partir del cual las partes tienen derechos y responsabilidades sobre los bienes materiales, su descendencia y ascendencia), sino también a la herencia que recibimos a través de las *mater* familias.

Más allá de las asimetrías de género que los distinguen, lo que los conceptos de "patrimonio" y "matrimonio" comparten es una perspectiva diacrónica y jerárquica de la herencia. En uno y otro caso, se trata de bienes (o costumbres) que se transmiten de un modo vertical, de las personas más viejas a las más jóvenes, y que, por tanto, tienden a suponer una concepción lineal del tiempo, que va del pasado al presente. Como veremos un poco más adelante, cuando abordemos la cuestión del "don", con la herencia también se recibe el compromiso de una nueva transmisión. El objetivo último de los lazos patri- o matrimoniales es la preservación de los bienes y las costumbres, para volver a legarlos, "tal cual los recibimos", a las generaciones futuras.



Pero hay otra palabra que puede habilitar aún otra manera de concebir aquellas cosas "valiosas" que compartimos. Se trata del "fratrimonio"[25], concepto que, tal vez, describa mejor la relación que ciertos museos —por caso, los identificados como comunitarios— mantienen con sus colecciones. El *fratrimonio* nos habla, en principio, de una relación horizontal, derivada de la condición de pares, sean hermanas, hermanos, amistades, vecinas o vecinos. En segundo lugar, implica una dimensión explícitamente constructiva y sincrónica en el tiempo del "valor", en el sentido de que "lo valioso" o "lo importante" no es algo que se hereda de un más allá, sino que se produce y se comparte en el aquí y ahora. No es algo trascendente, que está definido de antemano y que se recibe con mayor o menor imposición. El fratrimonio se revela como valioso en la inmanencia.

Por lo tanto, su tiempo privilegiado es el presente, entendiendo el presente como lo concibe Henri Bergson, como un tiempo que tiene la facultad o la capacidad de contraer, es decir, de traer para sí al pasado y al futuro, dando lugar entonces a una convivencia particular de las tres temporalidades. De modo que, bajo esta concepción de presente, el fratrimonio articula, a su vez, con las otras dos nociones.

---

25. Este concepto fue planteado y desarrollado por el Dr. Mário Chagas en el Curso de Museología Social organizado por el MINOM, la Asociación de Trabajadores de Museos y la Red de Educadores de Museos, en Córdoba, en octubre de 2017.

Plantear la idea de fratrimonio acaso nos permita volver sobre la etimología de la palabra 'museo' para reencontrar en este término —identificado tantas veces con la imagen de un solemne "mausoleo" (Huyssen: 2002)[26]— la "casa de las musas". Ese templo que, en la antigüedad clásica, estaba dedicado a esas nueve diosas que, hermanas entre sí, personificaban (y cuidaban) a las ciencias y las artes. El museo, entonces, como una casa de pares, un lugar que habilitaría relaciones horizontales y construcciones en tiempo presente.

Nada en común

Quisiéramos ahora comentar brevemente un texto de Roberto Esposito, el filósofo que mencionamos al comienzo de este capítulo, denominado "Nada en común", que oficia de introducción en su libro *Communitas*[27]. El texto de Esposito es complejo, pero nos gustaría retener el punto central de su argumentación: la idea de que el concepto de comunidad, al menos en lo que concierne a su etimología, no supone la posesión de algo que es común y por tanto nos une, sino, por el contrario, la ausencia de ese algo. No una "propiedad" o un "patrimonio", sino lo "impropio".

> *[La comunidad] Fue entendida como aquella sustancia que conecta a determinados sujetos entre sí en el reparto de una identidad. [Pero] El primer significado que los diccionarios registran del sustantivo communitas [...] es el que adquiere sentido por oposición a propio. En todas las lenguas neolatinas, y no solo en ellas, "común" (commun, comune, common, Kommun) es lo que no es propio, lo que empieza allí donde lo propio termina. Es lo que concierne a más de uno, a muchos o a todos, y que por lo tanto es 'público' en contraposición a 'privado', o 'general' [...].* (2012:25).[28]

Este planteo invierte el punto de vista de Tönnies y muchos otros pensadores de la comunidad (y también del patrimonio), para quienes la comunidad estaría definida por la posesión de alguna clase de rasgo distintivo y definitorio. Para Esposito, aquello que quienes integran una comunidad comparten no es una propiedad sustantiva (etnia, lengua, valores, costumbres), sino su falta. Aquello que nos vincula como parte de una comunidad es una deuda constitutiva hacia otras personas, un deber inherente al propio lazo comunitario que nos obliga a dar sin esperar por ello algo a cambio.



26. Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Goethe.
27. La obra de Esposito dialoga con la de otros filósofos contemporáneos como Jean-Luc Nancy y Giorgio Agamben.
28. Esposito, R. (2012). Nada en común. *Communitas. Origen y destino de la comunidad.* Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 21-49.

> *Como indica la etimología compleja, pero a la vez unívoca, a la que hemos apelado, el munus que la communitas comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. [...]. Un deber une a los sujetos de la comunidad [...] que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos [...]. [Munus] es el don que se debe dar y no se puede no dar [...] el munus indica solo el don que se da, no el que se recibe.* (2012:30).[29]

Se entiende el propósito que guía el razonamiento de Esposito: recuperar el concepto de comunidad contra el creciente individualismo de las sociedades contemporáneas y, a la vez, revisarlo críticamente; "deconstruirlo", para así mantenerlo a salvo de las visiones fundamentalistas, y por tanto, tendencialmente autoritarias, del "ser junto a otres".

> *[La comunidad] Remite al carácter, singular y plural, de una existencia libre de todo sentido presupuesto, impuesto o pospuesto. [...]. La comunidad [...] no es un ente, ni tampoco un sujeto colectivo, ni un conjunto de sujetos. Es la relación que les hace no ser ya tales —sujetos individuales—, porque interrumpe su identidad con una barra que les atraviesa modificándolos: el 'con' y el 'entre', el umbral sobre el cual se entrecruzan, en un contacto que les vincula a los otros en la medida en que los separa de sí mismos.* (2012:32).[30]



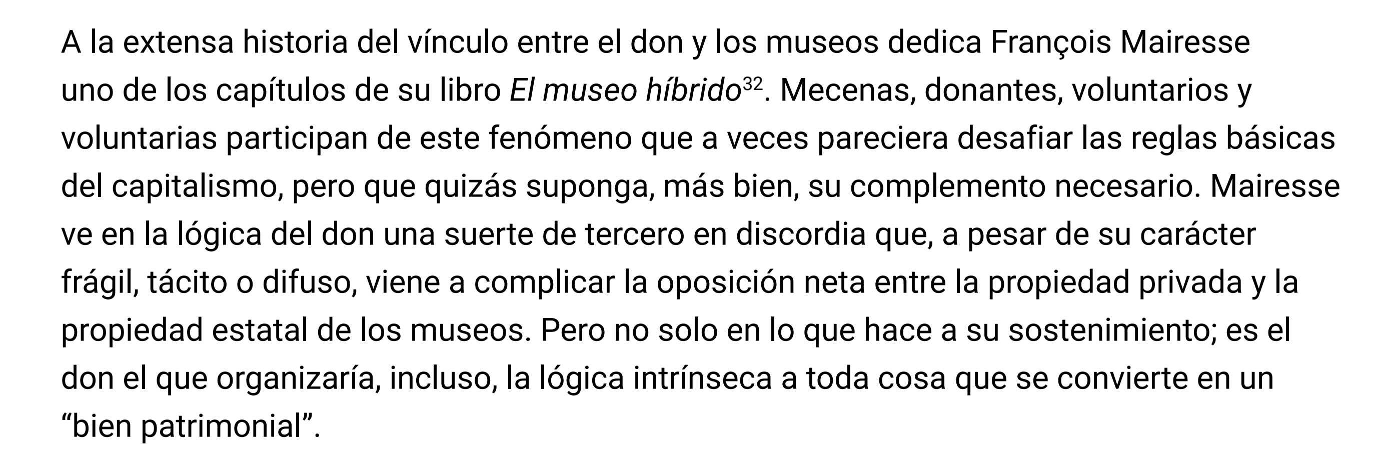
Desde el punto de vista de este filósofo italiano, la comunidad no determina ninguna forma específica de vida en común, sino que es tan solo la condición de posibilidad para la constitución de distintos, y nunca definitivos, modos de convivencia. El principio que hace de un grupo de personas una comunidad no sería otra cosa que esa obligación constitutiva de dar que mantiene nuestras existencias abiertas hacia los demás, impidiendo pensarnos tanto como seres aislados —"inmunes", dirá Esposito—, como en esa perfecta unión a la que las visiones esencialistas de la comunidad, a fin de cuentas, aspiran.

29. *Ibid.*
30. *Ibid.*

La economía del don

Filosófica en su enfoque y filológica en su procedimiento, la perspectiva de Esposito encuentra correlato en un conjunto muy amplio de prácticas de intercambio, propias de diferentes culturas, que el antropólogo y sociólogo Marcel Mauss agrupó bajo el concepto de "don". La tesis de Mauss, publicada allá por 1924, en su célebre *Ensayo sobre el don*[31], postula que a través del intercambio gratuito de objetos, ofrendas o lo que, de manera corriente, llamamos 'regalos', distintos grupos han establecido a lo largo de la historia relaciones de reciprocidad, de hospitalidad y de asistencia mutua; pero también, maneras rituales de rivalizar, de imponer superioridad y, por tanto, de dirimir conflictos.

El acto de dar dota de "grandeza" al donante y, al mismo tiempo, crea una "deuda" en el receptor, la "obligación" de devolver el regalo recibido. La serie resultante de intercambios que acontecen entre personas en un grupo —o entre grupos— establece así una de las primeras formas de economía utilizada por los seres humanos. Pero los rituales de don no corresponden solo a las comunidades arcaicas. A pesar de que su lógica se contrapone a las pautas del intercambio mercantil hoy dominante, las prácticas de don persisten, transfiguradas, en nuestro mundo moderno, y los museos resultan ámbitos privilegiados para su desarrollo.



A la extensa historia del vínculo entre el don y los museos dedica François Mairesse uno de los capítulos de su libro *El museo híbrido*[32]. Mecenas, donantes, voluntarios y voluntarias participan de este fenómeno que a veces pareciera desafiar las reglas básicas del capitalismo, pero que quizás suponga, más bien, su complemento necesario. Mairesse ve en la lógica del don una suerte de tercero en discordia que, a pesar de su carácter frágil, tácito o difuso, viene a complicar la oposición neta entre la propiedad privada y la propiedad estatal de los museos. Pero no solo en lo que hace a su sostenimiento; es el don el que organizaría, incluso, la lógica intrínseca a toda cosa que se convierte en un "bien patrimonial".

> *En el origen de la obligación de conservar se encontraría una deuda de los poseedores sucesivos del objeto (quien lo ha descubierto, quien lo estudia, quien lo reconoce como un objeto de patrimonio, el público que festeja su descubrimiento, las generaciones futuras que lo descubren a su vez, etc.) para con el donante originario, una deuda que los impulsaría a donar a otros lo que ellos han recibido.* (**Davallon**, citado en **Mairesse**, 2013:150).[33]

31. Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas.* Buenos Aires: Katz editores.
32. Mairesse, F. (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.
33. *Ibid.*

Mairesse toma la cita anterior de un texto de Jean Davallon[34], y completa:

> *El objeto actúa como un mediador entre dos tiempos. Pero a partir del momento en que lo reconocemos como tal, nos reconocemos también como los herederos de quienes le han dado un valor [...]. La operación de patrimonialización se presenta como el reconocimiento de una deuda y, por ende, de un don inicial: el del artista o el grupo social y la de quienes contribuyeron a asegurar la preservación y la valorización.* (2013:150).[35]



Esto implica que el sentido y el valor atribuidos al patrimonio de un museo no sería, a pesar de lo que pueda parecer, algo establecido de antemano, un asunto inherente a la naturaleza de las cosas, o a los atributos de una persona o grupo particular ('el/la artista', 'el/la genio/a', 'el héroe/la heroína' o 'el/la mecenas'), sino el resultado de una tarea siempre renovada. Una tarea que, lo reconozcamos o no, es obra mancomunada de una multitud.

En la tradición latina, antes de ser el término utilizado para las cosas compartidas (las *res* comunes), *communis* era el nombre dado a aquellas actividades realizadas entre varias personas. Este "hacer en común" sugiere un fundamento muy distinto para la noción de comunidad, ya que basa la relación entre sus integrantes no en alguna clase de atributo esencial (las "raíces", las "tradiciones", los "orígenes") o trascendental ("Dios", la "razón", lo "universal"), sino en un actuar siempre situado y, por eso, contingente, que compromete a las personas en relaciones de "co-actividad y co-obligación", de cooperación y reciprocidad.

> *Solo la actividad práctica puede hacer que las cosas se vuelvan comunes, del mismo modo que solo esta actividad práctica puede producir un nuevo sujeto colectivo.* (**Laval** y **Dardot**, 2014:58).[36]

Esta idea de lo común como "co-actividad" nos interesa de manera particular. Nos interesa porque nos reconocemos en ella. A cotejarla con nuestra experiencia de labor, pero, también, con la trayectoria de algunos museos amigos, dedicaremos el apartado siguiente.

---

34. Davallon, J. (2006): *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation.* París: Hermes Science-Lavoisier.
35. Mairesse, F. (2013). *Op. cit.*
36. Laval, Ch. y Dardot, P. (2014). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.



 Estas son las manos de Pedro Caballero. Fuente de la imagen: web de Ferrowhite museo taller.

Manos a la obra

Puede que lo primero que convenga ver en Ferrowhite no sean los objetos que guarda, sino las manos que los sostienen. Porque, además de un museo dedicado a la historia del trabajo en el ferrocarril y el puerto, como apuntamos al comienzo, este museo es un taller. Un espacio en el que las cosas se fabrican. Y un museo taller es como la mugre. Deja marcas. Crea una mancha identitaria que viaja debajo de las uñas.

Para decirlo con palabras de Marcelo Díaz, quien trabajó en los inicios del museo:

> *Una llave inglesa es un pedazo de hierro. Pero una llave inglesa en las manos de Pedro Caballero, como en las manos de cualquier otro ferroviario, es un objeto valioso. En esa llave inglesa está el imperio inglés, el trazado urbano de Bahía Blanca con los barrios que quedan a un lado y otro de las vías, el puerto, la Junta Nacional de Granos, el Banco Mundial, el General de los Estados Unidos Thomas Larkin y su plan para "racionalizar" la red ferroviaria argentina, y también está el dirigente gremial Osvaldo Ceci, y los huelguistas del 58, y Hugo Llera, arquero notable que dejó Estudiantes de la Plata para venir a Bahía a trabajar al ferrocarril, en épocas en que un futbolista no ganaba ni la mitad de lo que ganaba un ferroviario, y la mujer de Hugo, que marchó por Avenida Alem cuando él y todos los huelguistas fueron presos [...]. Todo eso sabía Pedro Caballero. Por eso podía donar una llave inglesa al museo diciendo 'es un objeto histórico'. Porque no hay una Gran Historia y una pequeña historia, no hay una historia de notables y una historia de la "gente común". Hay historia, a secas. Y vida: cambiante, contradictoria, diversa.*[37]

37. Díaz, M. (2015, febrero 2). Un gorrión en la cabeza. [Entrada de blog]. *Ferrowhite museo taller.*

Sin embargo, lo que las manos de Pedro sostienen en la imagen no es una llave de locomotora. Es un puntal de obra. Si este museo se armó con las herramientas que ferroviarios y ferroviarias se llevaron a su casa, puede que hoy, unos cuantos años más tarde, el gran donante de objetos de esta institución no sea una persona, sino el mar. Por esa lengua de agua que lame la platea de hormigón sobre la que se levanta nuestro museo llegan decenas de cosas a diario. Restos, se podría pensar, de ese naufragio en perpetua expansión y fuga que llamamos capitalismo. Aparecen cascos, neumáticos, granos de soja, cartones de vino y, cada tanto, maderas que la marea arrastra desde el flamante muelle de la cerealera Toepfer o las suspendidas obras de la minera Vale.



Pero ¿por qué valdría la pena incorporar estos desechos a la colección de un museo?

Porque, trabajo mediante, un puntal de obra es la punta de un ovillo. La astilla de un árbol de relaciones que nos lleva, por el espacio y a través de las épocas, del elevador de granos de una cerealera trasnacional a la infraestructura y las labores que han facilitado, a lo largo del tiempo, el negocio agroexportador, con sus cambiantes protagonistas, con la renta, a menudo extraordinaria, que ha sido capaz de generar, y su desigual apropiación por parte de los capitalistas, los trabajadores, la comunidad y el Estado. Todo un mundo encuentra sostén en este puntal que Pedro deposita, aquí y ahora, en las manos de cada uno de ustedes. Pero comprender eso depende, en un punto, de que hagamos algo con ese puntal, entre ese preciso puntal y los brazos que se organizan para darle un uso imprevisto.

Por lo pronto, este humilde objeto encuentra hogar, pero también perspectiva histórica, rodeado de cientos de voces y miles de papeles, junto a durmientes de quebracho chaqueño y relojes de roble francés que alguna vez cumplieron su función dentro del gran mecanismo. Con su madera fabricamos cajas de herramientas, bancos de plaza, mesas de bar, las piezas de un juego que nos sirve para estudiar el movimiento portuario junto a les niñes que nos visitan y, además, banquitos que usamos en las actividades del museo.

Construir en un museo taller implica hacer propias y, en ese acto, volver una cuestión pública, las prácticas de la escasez, para reconfigurar, desde la parte descartada, una imagen de conjunto que, aun en su parcialidad, nos ayude a advertir las continuidades, pero también las alternativas a un orden que suele negociar en el cambio su fundamental permanencia. Misión, para qué lo vamos a negar, para nada sencilla, pero a la que vale la pena, creemos, ponerle algo de banca.

A casi dos décadas de su inauguración, podemos decir que Ferrowhite no hubiera sido lo que es sin gente como Pedro Caballero. Personas que, en muchos casos, ya no están. Hecho que nos confronta con la idea de que el principal patrimonio de este museo —que no son sus objetos, ni su arquitectura, ni su supuesto ingenio curatorial— no puede ser conservado.



En un museo taller se vive asediado por la sospecha de que, en definitiva, solo es posible conservar aquello que se transforma y, tal vez —aunque suene ingenuo o temerario—, de que solo somos dueñas y dueños de aquello que se comparte.

A veces lo que se comparte son asuntos que nos preocupan, problemáticas que, en la empatía que supone la escucha, se hacen propias.

La experiencia que sigue nos cuenta cómo un museo puede hacerse eco (y volverse agente junto con otras instituciones y personas) de lo que pasa en su territorio inmediato.

Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers

Escuelas rurales y museos: un lugar donde la cultura se junta

El Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers, en Alta Gracia, provincia de Córdoba, ocupa un antiguo edificio jesuita del siglo XVII, que más tarde fue propiedad del virrey del Río de la Plata, Santiago de Liniers. Su valor arquitectónico le ha valido el reconocimiento como Monumento Histórico Nacional en 1941, su institucionalización como museo estatal en 1977 y la categorización como Patrimonio de la Humanidad (UNESCO) desde el año 2000, como parte del sistema jesuítico de Estancias en Córdoba.

El museo, sin embargo, insiste en considerar que hay algo más allá del inmenso predio, del monumental edificio o de los antiquísimos objetos que allí se preservan. O mejor dicho, más acá. El área educativa ha tomado la tarea de llevar el museo extramuros en un intento de hacer de este espacio una institución activa y presente en la cotidianeidad de su entorno.

Salir al encuentro de la gente de las sierras supuso encontrarse también con las problemáticas con las que lidian y conviven a diario. El avance del monocultivo de pinos a gran escala y el negocio de las empresas madereras asociadas, el boom inmobiliario en la zona vinculado al turismo, la privatización de los bienes comunes y la consecuente pérdida de la economía basada en el trueque han intensificado el proceso de migración del campo a la ciudad con el que desaparece, también, toda una dimensión simbólica del ambiente serrano.

Una red cooperativa, con el territorio como patrimonio compartido, fue la herramienta para desarrollar un proyecto educativo conjunto. Esa red, conformada por el museo, escuelas rurales, Parques Nacionales, la Universidad Católica de Córdoba, junto a actores sociales diversos como agrupaciones de vecinos, artistas independientes y habitantes de diferentes generaciones y parajes de la zona, permitió dialogar en torno a una serie

de interrogantes-guía: ¿Qué se concibe como patrimonio a transmitir, apropiarse o reeditar? ¿Cómo reaccionan estas instituciones en busca de un proyecto inclusivo de las identidades locales? ¿De qué manera el trabajo con las instituciones colabora en el agenciamiento de sus participantes y actores, para reclamar el cumplimiento de sus derechos? ¿Cómo se construye la noción de lo público y lo común?

Este proceso colaborativo se llevó a cabo principalmente entre 2010 y 2017, dentro del proyecto general "Museos y escuelas rurales: Un ida y vuelta, un espacio para aprender a valorar nuestro patrimonio".

Olga Bartolomé, responsable en aquel momento del área de Educación del museo y una de las gestoras del proyecto, resume así esas experiencias:[38]

> *La articulación compartida entre museos y escuelas (como comunidades de sentido) como espacio común y privilegiado para ejercer ciudadanía, como territorio fértil para poder colaborar con la construcción de otro mundo posible en un trabajo de paridad con las comunidades (y no para o por ellas), fue el acento del proyecto realizado. Aceptar la diversidad para superar la impronta colonialista en la construcción del ser y el saber, escuchar y reconocer los saberes locales en combinación con aquellos reconocidos como legítimos y propiciar encuentros para contar historias que no son contadas e imaginar otras posibles fue el camino. La manera de crear lugar para resignificar aquello que se recibe y se vuelve a compartir: lo común.*





Una gran ronda para el encuentro. Actividad con escuelas en los jardines del museo. Fuente: Dirección Nacional de Museos.

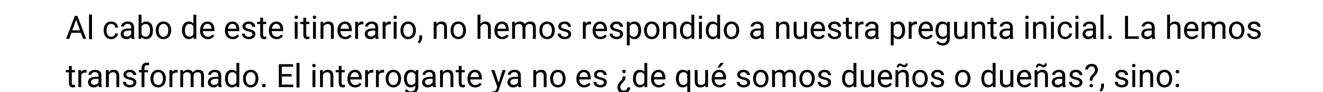
38. Bartolomé, O. (2014). El vínculo entre museo y escuela. Un territorio fértil para aprendizajes e identidades. [Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Humanidades. Maestría en asesoramiento y gestión pedagógica. Universidad Nacional de Córdoba].



En pocas palabras

Al comenzar este capítulo preguntamos: ¿De qué son dueños nuestros museos? El interrogante nos llevó a confrontar la noción de 'patrimonio' con los conceptos alternativos de 'matrimonio' y 'fratrimonio', y a considerar a través de ellos que, si bien los museos suelen consagrar jerarquías, asignar valor y propiedad desigual a las cosas, también pueden resultar un lugar propicio para cuestionar ese orden establecido. Asomándonos a la obra del filósofo Roberto Esposito, revisamos la etimología de la palabra latina *communitas*, para descubrir en la idea de reciprocidad un principio constitutivo de las comunidades que invierte la habitual identificación de lo común con lo propio. François Mairesse y Jean Davallon nos ayudaron a advertir que incluso los bienes patrimoniales que pueblan nuestros museos dependen muchas veces de la "lógica del don". Comunidades y museos derivan del dar o, mejor, del compartir.

En los proyectos de los museos que mencionamos en este capítulo lo que se comparte muchas veces no es un objeto, sino una tarea. Bordar, martillar, cocinar, cantar, bailar… Quizás lo que aquellos museos atentos a las comunidades tienen en común es esa capacidad para multiplicar, en las más variadas compañías, los verbos habitualmente asociados a la labor de la institución museo.



Al cabo de este itinerario, no hemos respondido a nuestra pregunta inicial. La hemos transformado. El interrogante ya no es ¿de qué somos dueños o dueñas?, sino:



¿Qué somos capaces de recibir y de dar en un museo?



PARA PONER EN PRÁCTICA

Propuesta I / A mover el patrimonio

¿Cómo se conformaron y cómo se gestionan las colecciones que albergan los museos en los que nos desempeñamos? ¿Será posible rastrear en su configuración y manejo las lógicas de relación de eso que, a lo largo de este capítulo, hemos llamado "patrimonio", "matrimonio" y "fratrimonio"?

Para acompañar esta indagación, les proponemos identificar en sus museos:

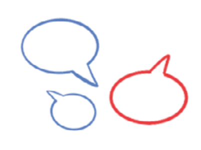
→ Un objeto vinculado a la noción de 'patrimonio' o 'matrimonio' (de herencia verticalista y diacrónica en el tiempo).
→ Otro objeto que asocien a la idea de 'fratrimonio' (como aquella idea de valor surgido en una relación horizontal entre pares y en tiempo presente).

Les invitamos a que, a modo de presentación, redacten una breve descripción sensible sobre cada uno de ellos: ¿Qué *dicen* estos objetos? ¿De quiénes *hablan*?

Para hacerlo, tengan en cuenta su materialidad, sus formas, las marcas que portan, pero también su trayectoria: para qué se usaban, a quiénes pertenecieron y cómo fue que llegaron hasta el museo. El ejercicio de acercarse a las cosas en su "inmanencia" es un punto de partida para descubrir qué historias podemos narrar a partir de ellas.



Un ejercicio compartido



Las observaciones que hicieron los equipos que participaron del curso virtual acerca de las colecciones reunidas en sus museos nos sirvieron, en lo inmediato, para dar algo de *cuerpo* a los conceptos, siempre un poco abstractos, que abordamos en este capítulo.

Empecemos por decir que nos llamó la atención la facilidad con la que encontramos ejemplos de “patrimonio” y, por el contrario, la dificultad que supuso hallar objetos de raíz “matrimonial” en nuestros museos. Todos los equipos encontraron un objeto del primer tipo. En cambio, solo unos pocos dieron en su pesquisa con el linaje materno. La experiencia nos dice que, cuando el hallazgo sucede, suele ocurrir atendiendo a los objetos del mundo doméstico, dominio patriarcalmente asignado a las mujeres.

En cuanto al “patrimonio”, aparecieron unos cuantos objetos relacionados con la “alta cultura” o con la “alta sociedad” de otras épocas, como la puerta de un casco de estancia, los planos catastrales de tales o cuales hectáreas adquiridas o los retratos de grandes personajes, realizados bajo el canon académico francés. También objetos recuperados de los campos de batalla. La mayoría de estas piezas comparten la circunstancia de haber sido donadas “en herencia” por alguna vecina o vecino, como si nuestros museos fueran el pariente lejano de todas las familias del mundo, siempre con chances de figurar en la letra chica de algún testamento. A veces, sin embargo, es el propio museo el que se hereda a sí mismo. En otras ocasiones, la palabra ‘patrimonio’ se encuentra asociada, de manera más o menos directa, a la propiedad inmueble que cobija a los museos o alguna de sus partes constituyentes.



Un último y singular matiz en torno a los distintos patrimonios: así como esta noción suele asociarse a la solidez y permanencia de los ladrillos, no falta el caso contrario en que aquello que se percibe como herencia tiene una entidad casi intangible; como las lenguas originarias, o aquellas de carácter no escrito. La noción de patrimonio ‘natural’ suma otra vuelta de tuerca a este asunto, ya que nos habla no solo del ambiente, sino también de la relación “cultural” que las comunidades establecen a lo largo del tiempo con eso que llamamos naturaleza.

Entre las cosas cuyo valor es generado y compartido entre pares encontramos objetos “menores” por donde va pasando, podríamos decir, la historia de la “gente común”.

Como señalaron varios equipos, quizás este ejercicio sirvió para entender que, al hablar de “patri-”, “matri-” o “fratrimonio”, no aludimos a la naturaleza de los objetos, sino a la lógica o dinámica de relación entre museos y comunidades que se ancla en ellos. Que un objeto sea considerado “patri-”, “matri-” o “fratrimonial” no tiene que ver, creemos, con su procedencia, estatus o cualidades intrínsecas, sino con el tipo de vínculos que a partir de él se presupone o alienta. Dicha dinámica no es por completo inmodificable.



Un objeto patrimonial puede devenir fratrimonial, y viceversa. En ese gesto, la construcción de la memoria se vuelve un ejercicio compartido.



Propuesta II / Dar es dar

Siguiendo a Roberto Esposito, los museos podrían ser considerados espacios propicios para entender a las comunidades no como un ente monolítico o, por el contrario, como un simple agregado de sujetos autónomos, sino como una relación marcada por el ser “con” y “entre” otres que atraviesa y transforma a las identidades individuales. Esta posibilidad está vinculada con la lógica del don abordada en este capítulo y que ahora les proponemos poner en práctica.

Un regalo constituye un gesto de acercamiento, una suerte de invitación a entrar en relación con los demás. Por eso, los regalos hablan. Cada presente nos presenta y, a la vez, revela ante quien lo recibe la imagen que nos hacemos de él o ella. Hacer un regalo implica, por tanto, realizar una elección que, en busca de satisfacer la necesidad o el deseo de ese otre, resulta un gesto lleno de significado.

Imaginen entonces una situación en la que pudieran regalar un objeto de la colección de sus museos a algún otro museo de la Argentina.



¿A qué institución elegirían como destinataria de ese regalo? ¿Qué objeto donarían? ¿Por qué?

Que no cunda el pánico, solo se trata de un juego.



PARA SEGUIR EXPLORANDO

- **Museo IMPA** (Ciudad de Buenos Aires)
  Para conocer más sobre Museo IMPA "Único Museo Vivo de la Cultura del Trabajo y de la Identidad Obrera", pueden ver su video de presentación: "El museo IMPA abre sus puertas" o recorrer la web del museo.
  Asimismo, recomendamos el artículo "Un proyecto de memoria social: el museo del trabajo IMPA" que un grupo de docentes y estudiantes de la UBA realizó en 2013, a poco de inaugurarse el museo. En este texto, reflexionan sobre cómo el museo, como "espacio de producción simbólica y expresiva", posibilita la objetivación del vínculo entre memoria e identidad obrera.
  También pueden escuchar la "Entrevista realizada a Margarita Robertazzi" por Radio La Victoriosa, en 2020, en el contexto de *CulturaAlmagro festival en red(es)*, en la cual nos cuenta en qué consiste participar de un "museo vivo".

- **Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia** (provincia de Córdoba)
  Si se quedaron con ganas de conocer más sobre las diferentes formas de resignificación del patrimonio inmaterial que tomó el proyecto "Museos y escuelas rurales: Un ida y vuelta, un espacio para aprender a valorar nuestro patrimonio", les compartimos los siguientes materiales:

→ Descripción del proyecto "Museo y Escuelas Rurales".
→ Una Techa para mi Rancho (video).



- Diccionario de flora y fauna, de Paso de la Pampa, Córdoba.
- Diccionario de flora y fauna, de San Clemente, Córdoba.
- Experiencia “Tres escuelas, un mismo acorde”. Acerca de “Querencia Serrana” (video).
- Disco “Querencia Serrana”. Compilación de canciones con un repertorio musical variado como zambas, chacareras, jotas, chamarritas y milongas, con letra y música escritas por estudiantes y docentes intervinientes en el proyecto, con apoyo del Museo.

◆ **Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Ángel Gallardo y Museo Provincial de Ciencias Naturales Florentino Ameghino** (ambos de la provincia de Santa Fe)
Para reflexionar sobre las relaciones entre comunidades y ambientes naturales, les proponemos seguir las novedades del proyecto “Dos museos en territorio, el refugio del mañana” (Instagram). En esta iniciativa conjunta, buscan “poner en valor la región de los Bajos Submeridionales, preservar, registrar y documentar la biodiversidad que allí habita y su vínculo con las comunidades”.

◆ **Museo del Juguete de San Isidro** (provincia de Buenos Aires)
El video de presentación del proyecto “El Museo va al recreo” relata, con testimonios de docentes, alumnos y alumnas y el equipo del museo, la experiencia de trabajo con seis escuelas primarias de la zona de Boulogne y Villa Adelina, partido de San Isidro. Esta iniciativa, por la cual el museo fue premiado en la VIII Edición del Premio Iberoamericano de Educación y Museos (2017), se impulsó desde el Área de Comunidad del museo (formalmente creada en 2013), con el fin,



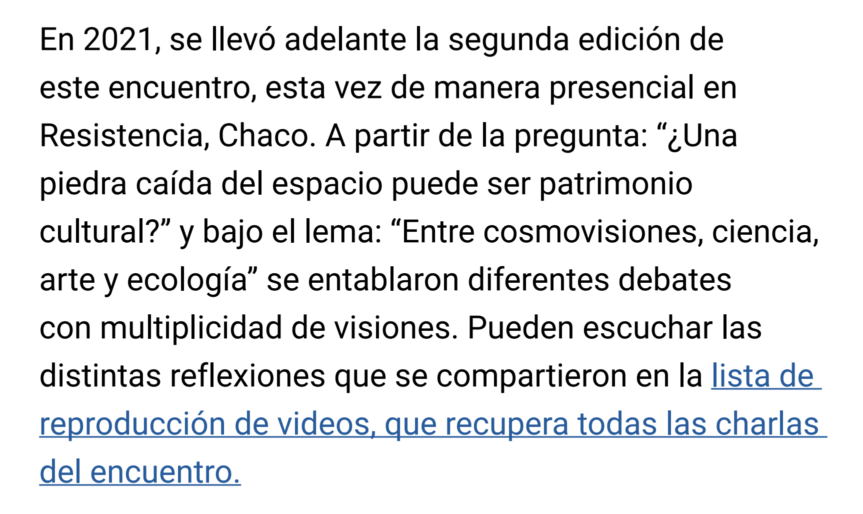
tal como lo explicita Cecilia Pitrola, directora de la institución, de "echar raíces en el territorio, entablar vínculos con instituciones y organizaciones del barrio, interiorizarse en las problemáticas y necesidades de la comunidad y lograr que ella se apropie y participe activamente en la vida del Museo".[39]
En el artículo: "El Museo va al Recreo: construir comunidad desde el juego, como patrimonio y como derecho", Cecilia Pitrola relata sobre esta experiencia de participación infantil entre escuela, museo y comunidad, en la que el juego se defiende y se activa como derecho y como patrimonio. También les recomendamos descargar la publicación digital "El Museo va al recreo. Una experiencia de juego y participación infantil entre museo, escuela y comunidad" que realizaron al finalizar el proyecto con la intención no tanto de dar recetas, sino de contagiar el impulso.

Sobre otras formas de pensar los patrimonios:

- Para seguir reflexionando acerca del "patrimonio" como asignación colectiva de valor (y no como cosa dada), les sugerimos la lectura de la publicación *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género* que reúne las voces que intervinieron en el encuentro virtual que el Museo Nacional José A. Terry (Tilcara, Jujuy) organizó en octubre de 2020 (¡en plena pandemia!). Miradas en clave de género y vinculadas a sus territorios desplazaron a las enunciaciones habituales sobre el patrimonio, para preguntarse con Rita Segato: "¿Cómo se ponen a trabajar las cosas a favor de los vínculos y no lo contrario?".

39. Pitrola, C. (2021, junio). *El Museo va al Recreo: construir comunidad desde el juego, como patrimonio y como derecho.* Cadernos do Ceom. Políticas e práticas de Educação em museus ibero-americanos, v. 34, N.º 54, pp. 76-86.





En 2021, se llevó adelante la segunda edición de este encuentro, esta vez de manera presencial en Resistencia, Chaco. A partir de la pregunta: "¿Una piedra caída del espacio puede ser patrimonio cultural?" y bajo el lema: "Entre cosmovisiones, ciencia, arte y ecología" se entablaron diferentes debates con multiplicidad de visiones. Pueden escuchar las distintas reflexiones que se compartieron en la lista de reproducción de videos, que recupera todas las charlas del encuentro.

- Si algo bueno tuvo la pandemia, es que posibilitó encontrarnos de manera virtual con personas de lugares distantes, conocer experiencias y reflexionar sobre cuestiones comunes. Ejemplo de ello fueron las III Jornadas Latinoamericanas de Museología Social (web), organizadas de manera autogestiva y horizontal desde diversos colectivos e instituciones de Colombia, Brasil y Argentina. "La cocina de la Museología Social con los sabores de Latinoamérica" fue la consigna alrededor de la cual se compartieron los sueños que nos nutren, como así también los problemas que nos indigestan. Les convidamos la lista de reproducción de videos, con las presentaciones de las Jornadas, para quien quiera saborear esos tres días de trabajo y conversación.

4.

Comunidades por venir

Habiendo observado el lugar donde vivimos y trabajamos, y contemplado las tramas sociales, políticas, económicas, etc., que lo modelan; habiendo analizado (y criticado) cómo funciona la máquina de producir identidades de nuestros museos; habiendo puesto en duda nuestras ideas acerca de lo comunitario y fantaseado con volver porosas nuestras identidades museales para estar dispuestos a devenir otres a partir del regalo, estamos en condiciones de recuperar la pregunta del principio: ¿Es el museo una institución apta para imaginar nuevas formas de vida en común?, en la forma específica de esta otra pregunta, no menos compleja, pero acotada a un asunto práctico:



¿De qué manera podemos colaborar en la transformación efectiva del museo junto a aquellas y aquellos que lo visitan?

Comunidades efímeras



Queremos proponerles, al menos por un rato, dejar de ver nuestros museos como exhibiciones. En su lugar, les invitamos a pensarlos como una instalación. El concepto de “instalación” no equivale al de “muestra”. Allí donde el museo y la galería de arte modernos delimitan espacios “vacíos y neutros”, la instalación construye un orden con reglas propias que modifica, de manera radical, el rol y la función del ámbito expositivo.

Seguimos en esto al crítico de arte Boris Groys:

> *La típica muestra [...] deja solo al visitante individual, permitiéndole confrontar y contemplar personalmente los objetos exhibidos. Al moverse de un objeto a otro, ese visitante individual necesariamente pasa por alto la totalidad del espacio de la exhibición, incluyendo su propia posición en él. Una instalación estética, por el contrario, construye una comunidad de espectadores justamente debido al carácter holístico, unificador del espacio de la instalación.* (2014:60).[40]

La cultura de masas, dice Groys, crea colectivos efímeros, reúne personas más allá de cualquier pasado en común, pero sus integrantes tienden a permanecer inconscientes del agrupamiento del que forman parte y del potencial que este encuentro conlleva. La instalación, el museo, pueden funcionar como catalizadores de esa potencia.

> *La perspectiva del que va a un concierto de pop o del que va al cine está demasiado bien dirigida —hacia el escenario o hacia la pantalla— como para permitirle percibir y reflexionar adecuadamente sobre el espacio en el que se encuentra o acerca de la comunidad a la que se integra. Este es el tipo de reflexión que provoca el arte contemporáneo de avanzada, sea una instalación o un proyecto curatorial experimental. La separación espacial relativa que provee el espacio de la instalación no supone un giro fuera del mundo, sino más bien una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas.* (2014:62).[41]



Al volverse parte de la obra, al ingresar a un espacio de relativa separación, la instalación les permitiría a los públicos no solo percibir y reflexionar sobre el espacio en el que se encuentran, sino constituirse conscientemente en una suerte de “comunidad transitoria”.

40. Groys, B. (2014). La política de la instalación. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.
41. *Ibid.*

Estas comunidades transitorias a las que alude Groys parecen corresponderse con la dinámica de lo que, en oposición a la comunidad tradicional de Tönnies, Manuel Delgado llama, en un texto que citamos al pasar en el primer capítulo, "lo colectivo":

> *Lo colectivo se asocia con la idea de reunión de individuos que toman consciencia de lo conveniente de su copresencia y la asumen como medio para obtener un fin, que puede ser el de simplemente sobrevivir. Como se viene repitiendo, la comunidad se funda en la comunión; la colectividad, en cambio, se organiza a partir de la comunicación. En apariencia, la comunidad y la colectividad implican una parecida reducción a la unidad. La diferencia, con todo, es importante y consiste en que si la comunidad exige coherencia, lo que necesita y produce toda colectividad es cohesión. La colectividad puede asumir diferentes maneras de organizarse, pero no lo hace siempre y por fuerza invocando principios trascendentes, ni amparándose en la tradición, en la historia, ni en la voluntad de los dioses o de los ancestros.* (2008:6).[42]



¿De qué maneras entonces se podría reinventar la relación que cada uno de nuestros museos establece con sus visitantes?

A la hora de plantear una respuesta, hay por lo menos dos cuestiones elementales a tener en cuenta:



La primera es de orden nominal. Si queremos hacer "junto a otras y otros", debemos ser capaces de nombrarles. En primer lugar, desarrollar herramientas para que quienes visitan o pasan por delante de nuestro museo dejen de representar un contingente anónimo. Reconocer a cada quien por su nombre abre el camino para que cada quien sea capaz de reconocer el museo como propio. Acá se juega una cuestión relacionada con el afecto y con lo que nos afecta, que no siempre es aquello que resulta de nuestro agrado. Valorar nuestras diferencias con los demás demanda esfuerzo. No se trata solo de festejar las coincidencias.

42. Delgado, M. (2008). *Op. cit.*

La segunda cuestión es de orden físico, y está asociada con el concepto de instalación que esbozamos más arriba. Se trata de pensar en los vínculos que las instalaciones promueven en contraposición con los espacios de muestra de tipo convencional.



La pregunta podría ser: ¿Cómo generar sitios que se parezcan más a lugares donde se juegan los afectos e intereses de quienes los transitan que a espacios donde se exhibe, se expone, se explica? ¿Qué necesitamos hacer en nuestros museos para volverlos espacios receptivos que inviten a las personas que los visitan a permanecer y a hacer?

Si para trabajar en comunidad es preciso conocerse, una primera tarea en pos de este objetivo podría consistir en preparar el espacio de nuestros museos de manera de volver evidente la intención de entrar en vínculo con quienes lo visitan. Antes de ir en busca de “la comunidad” en abstracto, ¿por qué no comenzar por dialogar con “las comunidades efímeras” que ciertamente ya forman parte de él? Probablemente, allí encontremos pistas sobre el rol que nuestro museo puede llegar a cumplir en vínculo con los contextos en los que está inscripto.

A continuación, compartimos las iniciativas de dos museos que transformaron sus espacios en instalaciones y se animaron a ensayar museografías colaborativas junto con sus comunidades. ¡Probaron y también se pusieron a prueba!

Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Ángel Gallardo

Arriba del Andamio

En 2018, el Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Ángel Gallardo de Rosario, provincia de Santa Fe, puso en marcha el "Proyecto Andamio", una iniciativa colaborativa para repensar y modificar una de las exposiciones centrales del museo: "Cambiando el mundo con cada mordisco".

Con el fin de intervenir sobre el guión y el diseño de los dispositivos museográficos e incorporar la temática de la agroecología —que no estaba representada—, idearon una plataforma de reflexión y acción colectiva, integrada por actores sociales (investigadores, agricultores y productores de alimentos, consumidores), relacionados con el cultivo y el consumo agroecológico, junto a especialistas de museos, quienes contribuyeron en diferentes instancias de debate público con el fin de abordar el tema desde una mirada integral. A su vez, abrieron una convocatoria para conformar un grupo interdisciplinario de trabajo, con profesionales del diseño, la educación y la comunicación.

"Proyecto Andamio" constituyó un ensayo metodológico, que apostó por llevar a la práctica investigaciones sobre la participación de la ciudadanía en los museos, la coautoría y los procesos colaborativos de diseño de dispositivos de interacción. Si bien por avatares de la gestión pública no pudo completar su última etapa, la del montaje participativo de la nueva propuesta, Andamio fue el germen de líneas de acción territoriales que actualmente lleva adelante el museo, vinculadas a cuestiones de producción y consumo agroecológico, junto a colectivos de agricultores locales.





Herramientas, conversaciones y semillas, algunos de los ingredientes del proceso colaborativo de trabajo en el proyecto. web del Proyecto Andamio, edición gallardo

Museo del Cabildo y la Revolución de Mayo

Radiografías del trabajo

Entre 2018 y 2019 el Museo del Cabildo y la Revolución de Mayo, en la Ciudad de Buenos Aires, desarrolló el proyecto "Radiografías del trabajo" que propuso una nueva forma de mirar la colección del Museo y los objetos de la vida cotidiana y convocó a les visitantes a ser parte del diseño de una exhibición. El proyecto tuvo como objetivos: generar intercambios sobre los saberes de trabajadoras y trabajadores, y repensar el patrimonio como construcción social; crear espacios de participación y producción para que les visitantes compartan sus experiencias como trabajadores a través del relato y la acción; y problematizar las narrativas de los museos que suelen invisibilizar el rol de quienes trabajan.

El proyecto incorporó de forma integral una gran diversidad de acciones participativas que presentaron al museo como un espacio de producción y buscaron sumar una mirada histórica y artística para invitar al diálogo colectivo e involucrar a les visitantes desde los sentidos y la experimentación. Este proceso culminó en el desarrollo de una exposición. Un elemento central de la propuesta fue el diseño de prototipos de exhibición que se presentaron al público acompañados de dispositivos participativos para ampliar, repensar y rediseñar la muestra.







Prototipo de uno de los dispositivos de la exhibición, en dos etapas de su evolución. Presentado en el Área de Bienvenida del museo, cada versión proponía otra alternativa de interacción con los públicos. Fuente: Dirección Nacional de Museos.



En pocas palabras



Desde el punto de vista planteado a lo largo de estas páginas, el adjetivo ‘comunitario’ refiere menos a determinado tipo de museo que a cierta lógica o dinámica de relación (colaboración, reciprocidad, “lógica del don”), tendencialmente capaz de permear cualquier actividad museológica.

Desde esta perspectiva, la palabra ‘comunitario’ no se corresponde necesaria ni exclusivamente con aquellos museos, o áreas dentro de un museo, identificados con la etiqueta “comunitario”. Así como todo museo puede llegar a verse afectado o concernido por la lógica de los vínculos comunitarios, un programa de trabajo explícitamente destinado a la comunidad puede resultar, en los hechos, poco o nada comunitario (en la medida en que resulte verticalista, poco dispuesto a la cooperación, al contacto con lo diferente, etc.). La etiqueta, en el fondo, importa poco. No existe una norma IRAM, un certificado que garantice que lo que hacemos sirve a la tarea democrática que nos debemos.

Hemos intentado ir en contra de las concepciones esencialistas del término ‘comunidad’ para pasar a pensar a las comunidades concretas como ensamblajes abiertos, en los que la identidad de sus integrantes no preexiste a la relación dinámica que estos establecen entre sí y, a su vez, con los distintos estamentos de un mundo en crisis. Pero repensar lo común implica, a su vez, repensar el museo. Hackear las anteojeras mentales que tabican nuestro quehacer. Desmontar los privilegios entre géneros, clases, pueblos y especies que nuestras instituciones muchas veces consagran.

A menudo se entiende que los museos nacen porque existe algo supuestamente “auténtico”, “natural”, “bello”, “divino” u “originario” que proteger. ¿De qué? De un exterior, de “un otro”, de un tiempo que los amenaza. Aquí tratamos de pensar, en cambio, que lo que un museo atento a su comunidad preserva es la chance, humilde, de consolidar vínculos que contribuyan a ampliar la igualdad a la mayor cantidad de diferencias posibles. Es decir, no solo un conjunto de objetos, sino, además —y en particular—, la capacidad de cooperar, de juntarse, de compartir entre seres, humanos y no humanos, que tienen en común el hecho de ser diferentes y, a la vez, de necesitarse. Una disposición que muta o se reconfigura de lugar en lugar y de época en época.



En definitiva, lo que nuestros museos guardan —sean o no llamados comunitarios— no es solo el testimonio de un tiempo pretérito, sino la posibilidad de activar el lazo que une el pasado al porvenir. No tanto lo dado como el don de lo posible.



PARA PONER EN PRÁCTICA

Propuesta / Intervenir, esa es la cuestión

Tomando en cuenta lo reflexionado hasta acá, ¿sería posible diseñar una intervención que se proponga transformar una sala o dispositivo museográfico con la intención de abrirse a las comunidades efímeras? Es decir, conocer quiénes efectivamente son, saber qué piensan de determinados asuntos, proponerles que hagan y dejen su huella en el museo.

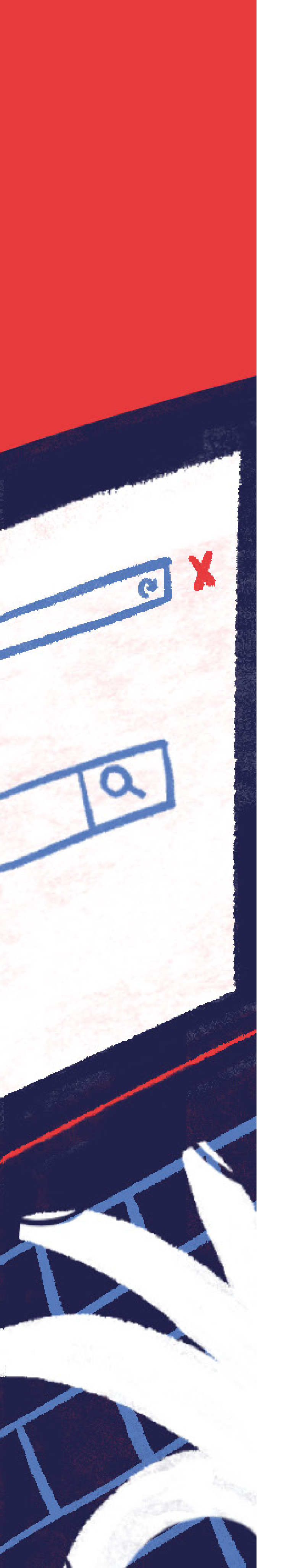
El tipo de intervención que les proponemos tiene el estatuto, si se quiere, de un juego: realizar algo provisorio, con materiales “descartables” y de bajo costo (apelando a papeles, cintas, textos, imágenes, sonidos y objetos) o algún otro recurso a disposición. También puede consistir en una acción que resignifique, de manera eventual, el espacio en cuestión (actividad de mediación, taller, *performance*).

No se trata de poner el museo patas para arriba, sino de proyectar o “prototipar” ciertos ajustes. Ensayos que nos permitan imaginar otros modos de existencia para nuestras instituciones. Cada museo está lleno de intersticios en los que se pueden llevar a cabo pequeñas, pero no por ello menos significativas, transformaciones.



Para comenzar, pueden retomar las conclusiones a las que llegaron en la actividad del capítulo 2, en relación con el “interlocutor ideal” que detectaron en sus espacios, para cuestionarlo a través de esta intervención, abriendo el espacio a sus interlocutoras e interlocutores reales y potenciales.

- → ¿Qué sala, columna, vitrina o rincón del museo puede ser el espacio propicio para intervenir?
- → ¿Qué les gustaría conocer de quienes efectivamente visitan el museo?
- → ¿Qué actividad quisieran proponerles?
- → ¿Cómo se les ocurre formular esa invitación?



PARA SEGUIR EXPLORANDO

- **Museo Provincial de Ciencias Naturales Dr. Ángel Gallardo** (Rosario, provincia de Santa Fe)

  En el micrositio del proyecto Andamio pueden conocer más detalles sobre la propuesta integral. También pueden consultar este documento que presenta los objetivos, las etapas y actividades que orientaron la metodología de trabajo y ver estos videos con testimonios de quienes participaron en los distintos momentos del proceso.

  En el marco del proyecto, el museo también impulsó y acompañó la instalación de un mercado agroecológico en su vereda, afianzando así el vínculo con productores y consumidores de Rosario y sus alrededores.

  "La Vereda del Gallardo, Mercado agroecológico Santafesino" surgió en el año 2018, en conexión con las narrativas que el museo construye a través de sus muestras y las problemáticas que lo atraviesan. Entre ellas, el avance de la frontera agropecuaria, el monocultivo y la consecuente pérdida de biodiversidad, la agroecología como alternativa, el acceso a la tierra, el agua y las semillas.

  A través de este mercado, proponen una aproximación a la alimentación desde una perspectiva ecosocial. Allí, productores agroecológicos del Cinturón Verde de Rosario comercializan alimentos sin agroquímicos, contribuyendo al sostenimiento del Derecho a la Soberanía Alimentaria, favoreciendo el consumo de cercanía y transformando la vereda en un espacio público de apropiación barrial comunitaria. El video "Vereda: la voz de sus productorxs" presenta a las y los protagonistas de la experiencia.



- **Museo del Cabildo y la Revolución de Mayo** (Ciudad de Buenos Aires)
  Para conocer más sobre el proyecto "Radiografías del trabajo", pueden ver, por un lado, este video con una presentación general de la exhibición y, por el otro, una selección de videos breves dedicados a cada una de las piezas centrales. Y además, este álbum de imágenes con los primeros prototipos de diseño museográfico y el registro de algunas de las actividades que se llevaron a cabo en el museo.

  "Saberes itinerantes", es un proyecto de intercambio de saberes museológicos y construcción conjunta de una exhibición colectiva itinerante que también llevó adelante el Museo del Cabildo. Esta vez, el museo funcionó como plataforma para reflexionar junto con museos y bibliotecas populares de Buenos Aires (ciudad y provincia) sobre los aprendizajes y los desafíos en la relación con sus comunidades.

  Un dispositivo museográfico itinerante y adaptable permitió compartir memorias y propuestas de trabajo del Museo Comunitario del Barrio Mugica en Retiro (CABA), el Museo Comunitario de la Isla Maciel en la localidad de Avellaneda (provincia de Bs. As.) y la Biblioteca Popular "Por caminos de libros" del barrio Ramón Carrillo de Villa Soldati (CABA). Pueden conocer más detalles del proceso de trabajo en esta pizarra interactiva, con las diferentes instancias del proyecto "Saberes itinerantes", desde su inicio en 2019 hasta la inauguración de la exhibición en el museo en 2021, pasando por los ajustes que tuvieron que realizar en el proceso debido a la pandemia del COVID-19. También pueden ver algunas fotografías en este posteo en Instagram.



- **Museo Sitio de Memoria ESMA** (Ciudad de Buenos Aires)
  Otra experiencia interesante para dar cuenta de cómo los museos pueden transformarse cuando "los miramos con otros ojos" tuvo lugar en el Museo Sitio de Memoria ESMA. En 2019, la muestra temporaria "Ser Mujeres en la ESMA. Testimonios para volver a mirar" propuso volver a mirar el funcionamiento del centro clandestino desde una perspectiva de género, "una dimensión hasta el momento ausente en la exhibición permanente". Una vez finalizada la muestra, el equipo del museo decidió incorporar las intervenciones gráficas y los testimonios que relatan la experiencia concentracionaria de las mujeres a la museografía permanente.
  En 2022, el museo inauguró una segunda etapa: "Ser Mujeres en la ESMA II: tiempo de encuentros", sumando los testimonios en primera persona de las sobrevivientes que padecieron violencia estatal y habilitando espacios de encuentro entre distintas generaciones de mujeres con experiencia de lucha.

5.

De acá en más

El curso virtual que dio origen a esta publicación se llevó a cabo en 2018 y 2019. Un año más tarde, la pandemia del COVID-19 se extendía al mundo y con ella una pregunta que, desde entonces, se escuchó en muchos museos: ¿Cómo seguir? En nuestro caso: ¿Cómo seguir con una institución cuya dinámica estuvo siempre basada en la posibilidad de todos esos encuentros que la necesidad de preservar la vida alteraba o suspendía? ¿Qué comunidades emergieron del distanciamiento, el encierro y el pasaje forzado a la comunicación digital (siempre y cuando eso se pudo)?

Antes de la pandemia, teníamos pensado plantar una huerta en nuestro predio. La emergencia sanitaria suspendió la iniciativa. Pero, por suerte, no solo los virus mutan. También lo hacen las ideas. Ferrowhite, como tantas otras instituciones, tuvo que cerrar sus puertas al público, pero aprendió a meterse por debajo de la puerta de sus vecinos y vecinas. El museo de los trenes cerealeros se convirtió en un sobre con semillas que echaron raíces en más de cuarenta patios. En algunos, se improvisan invernaderos. En otros, se trasplanta. En otros, ya se cosecha. Y en cada uno lo que germina no es solo la acelga y los tomates, o la posibilidad de comer más rico y más barato, o la memoria de una habilidad que no supimos heredar de nuestras abuelas, sino el resultado de un aprendizaje conjunto. Por eso, aunque no porten etiqueta ni número de inventario, esas plantitas sobre el surco representan piezas de nuestra colección.

Junto a vecinas y vecinos, nos preguntamos: ¿Cómo llego a fin de mes? Pero también: ¿Cómo porfiarle un porvenir un poco más amable a este presente distópico? ¿Cómo no acostumbrarnos a esta “nueva normalidad” que naturaliza la muerte, la desigualdad y el “sálvese quien pueda”?



Puede que el bien más preciado de un museo en emergencia sea la vida de sus visitantes entendida como algo más que su mera existencia biológica. Un patrimonio paradójico, porque sobre él no podemos predicar ningún derecho de propiedad. Una institución pública con vocación “comunitaria” trata, justamente, sobre eso: sobre aquello que resulta, en un punto, inapropiable. De tantas y tantos, y a la vez, de nadie.

Esta idea un poco abstracta intenta adquirir el peso y la materialidad de un hacer compartido. Es eso lo que está detrás de las viejas herramientas que el museo conserva. Pero también de esas otras que en la coyuntura se inventan. Una trama de colaboración, saberes y afectos que la pandemia nos exigió reimaginar. Acá, ese "futuro de los museos", que en 2021 el ICOM[43] nos invitó a "recuperar y reimaginar", se tramita en menesteres cotidianos. La promesa de un mañana mejor no está ahí. No puede darse por descontada. Más bien se improvisa con lo que tenemos a mano: un taller de confección textil, otro de construcción de hornos y estufas de barro, la red de huertas domésticas, jornadas de jardinería y de construcción de cajones de cultivo, y la distribución periódica de verduras de producción agroecológica a precio justo. O sea: qué comer, cómo vestir, con qué calentarnos. Ese es nuestro rol en la emergencia. En eso estamos[44].



Trabajar en nuestros museos es trabajar en contra de la idea de que existen futuros inevitables. Plantarse ante la idea de que no queda otra que resignarse a la catástrofe. Torcer el destino para sembrar de oportunidades el porvenir.

43. Convocatoria del ICOM para el Día internacional de los museos 2021.
44. Para conocer con más detalle algunas de estas iniciativas que se llevaron a cabo durante el 2020 y 2021 desde Ferrowhite, pueden leer las crónicas en el blog del museo.

Acerca del curso virtual Un museo común

Los contenidos de este cuadernillo se desprenden de las dos ediciones del curso virtual "Un museo común. Museos y comunidades" (2018 y 2019).

Con la intención de promover una reflexión colectiva sobre el concepto de comunidad mediante el diálogo entre museos e instituciones culturales que, de distinta manera, llevan adelante prácticas comunitarias, este curso virtual invitó a repensar las propias formas de trabajo, analizar de qué manera las comunidades inciden en la dinámica de cada espacio y cómo construir comunidad a partir de la especificidad de cada institución.

¡Podemos decir que fue un gran trabajo colectivo! Un equipo autoral desarrolló los contenidos, un equipo tutorial acompañó los intercambios y las actividades, y equipos de museos, espacios culturales, organismos de gestión pública y asociaciones de la sociedad civil de todo el país cursaron la propuesta y plantearon numerosos interrogantes, también de modo grupal.

Equipo de trabajo

Desarrollo de contenidos y diseño de actividades
Analía Bernardi, Guillermo Beluzo, Nicolás Testoni (Ferrowhite museo taller).

Asesoría de contenidos
Leonardo Casado

Equipo tutorial:
Analía Bernardi, Florencia Baliña, Guillermo Beluzo, Leonardo Casado, Nicolás Testoni y Carolina Piola

Coordinación y producción:
Área Formación y Redes / DNM-DNGP

Coordinación y curaduría de contenidos:
Violeta Bronstein

Producción integral, gestión de contenidos y comunicación:
Alejandra Stafetta, Elisabet Ayala y Dina Fisman

Diseño técnico-pedagógico, gestión del campus virtual y asesoría en accesibilidad:
Romina Carbonatto, Daniela Grynwald y Andrea Attis Beltrán

Sobre el equipo autoral

Guillermo Beluzo

Nació en Buenos Aires, en 1975. Es licenciado en Artes Visuales por la UNA (Universidad Nacional de las Artes) y máster en Antropología y Comunicación Audiovisual por la Universidad de Barcelona. Trabajó como asistente y director de arte en largometrajes. Proyecta y diseña escenografía y mobiliario. Desde 2011, forma parte del equipo de Ferrowhite museo taller produciendo objetos, diseñando acciones y resignificando objetos del patrimonio. Junto al equipo de Ferrowhite y del Museo del Juguete, obtuvo el premio del concurso de ideas museológicas "La coronación" durante la primera edición del encuentro El Museo Reimaginado (Buenos Aires, 2015).

Analía Bernardi

Nació en Bahía Blanca, en 1986. Es licenciada en Historia por la Universidad Nacional del Sur y diplomada en "Infancia, Educación y Pedagogía" por FLACSO. Actualmente cursa la Maestría "Arte y sociedad en Latinoamérica" en la UNICEN. En el año 2005, comenzó a trabajar en Ferrowhite museo taller y, desde 2011, es responsable del área educativa de la institución. También acompaña los proyectos comunitarios que se desarrollan en el taller Prende del museo. Es egresada del Laboratorio TyPA de Gestión en Museos (2014) y del IV Curso de Estudios Avanzados en Museología (2018). Ha participado como expositora de las Jornadas de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales, organizadas por la Asociación de Trabajadores de Museos (Berazategui, 2014 y 2015), del encuentro de trabajadores de museos de Brasil y Argentina Buenos Horizontes (Belo Horizonte, 2016), de las jornadas Desafíos de la Cultura Colaborativa en Museos, Dirección Nacional de Museos, Secretaría de Patrimonio Cultural (Córdoba, 2016) y del Encuentro Nacional de Investigación y Gestión del Patrimonio Cultural (Buenos Aires, 2017).

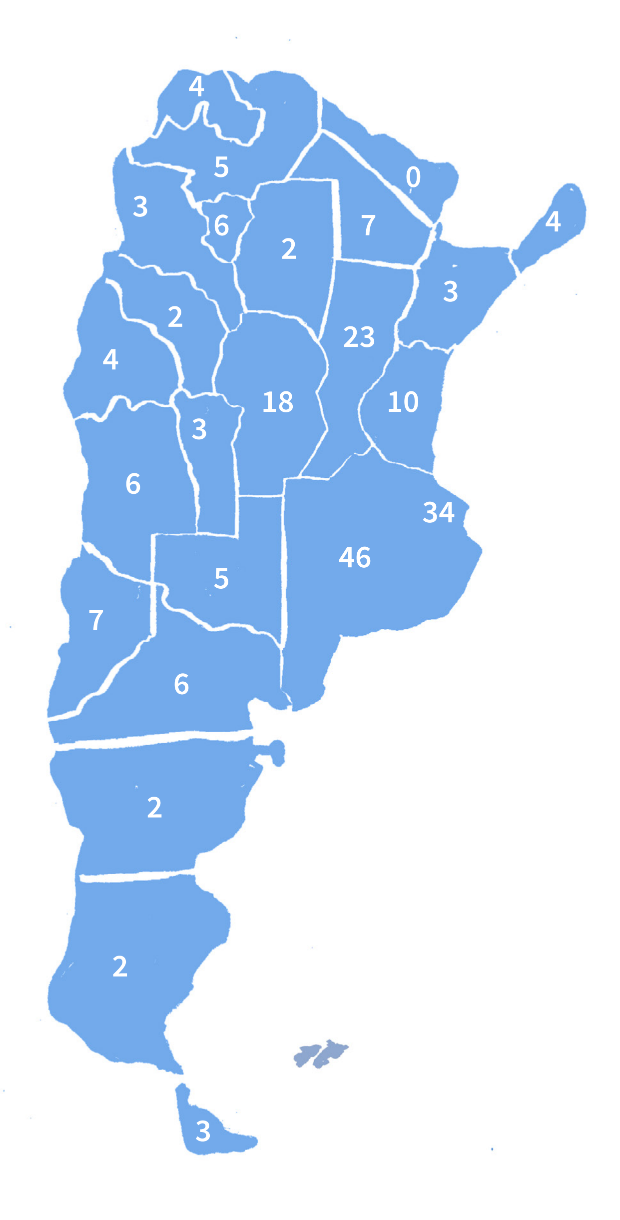
Nicolás Testoni

Nació en Bahía Blanca, en 1974. Cursó estudios en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Desde 2003, trabaja en Ferrowhite museo taller, espacio en el que se convirtió en director a partir de 2014. En los últimos años, se ha desempeñado como docente del Laboratorio TyPA de Gestión en Museos, del posgrado en Gestión Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba y del programa "Museos, formación y redes" de la Dirección Nacional de Museos de la Argentina. Además es realizador audiovisual, labor por la que ha recibido el apoyo de las fundaciones Jan Vrijman (2005) y Prince Claus (2007) de Holanda, y distinciones en el Festival Videobrasil (San Pablo, 2007), el Festival Latinoamericano de Videoarte (Buenos Aires, 2014), la Bienal de la Imagen en Movimiento (Buenos Aires, 2016) y el Festival Internacional de Cortometrajes de Riga (Letonia, 2021).

Instituciones participantes del curso virtual

Formaron parte de esta propuesta de formación virtual e intercambio más de 650 personas, provenientes de **205 instituciones culturales** de todo el país.

En este mapa pueden conocer las instituciones alcanzadas por provincia:



Para consultar con más detalle la diversidad de museos, espacios culturales, organismos de gestión pública y asociaciones por provincia, accedé al listado completo de instituciones participantes.

Bibliografía



AA. VV. (2013, noviembre). ¿Qué es IMPA? *Revista Museo IMPA*, N.º 1.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. *Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bartolomé, O. (2014). El vínculo entre museo y escuela. Un territorio fértil para aprendizajes e identidades. [Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Humanidades. Maestría en asesoramiento y gestión pedagógica. Universidad Nacional de Córdoba].

Bataille, G. (2003). Museo. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bhabha, H. (2000). Narrando la nación. En Fernández Bravo, Á. (comp.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Davallon, J. (2006): *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. París: Hermes Science-Lavoisier.

Delgado, M. (2008). *Lo común y lo colectivo.* Universitat de Barcelona.

Díaz, M. (2015, febrero 2). Un gorrión en la cabeza. [Entrada de blog]. *Ferrowhite museo taller.*

Esposito, R. (2012). Nada en común. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, pp. 21-49.

Esposito, R. (2016). *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz editores.

Fernández Bravo, Á. (2016). *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba.

Fistetti, F. (2004). *Comunidad. Léxico de política*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Gago, V. (2014) *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.* Buenos Aires. Tinta limón.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. *Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*, pp. 16-33. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Groys, B. (2014). La política de la instalación. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Huyssen, A. (1994, enero-junio). De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo. *Criterios*, N.º 31, pp. 151-176. La Habana.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica/Instituto Goethe.

ICOM. Consejo Internacional de Museos (International Council of Museums).

Jeria, V. *et al*. (2020). Desafiando al silencio: Reflexiones entre la museología y la antropología. *Revista del Museo de Antropología*, N.º 13 (3), pp. 139-154.

Laval, Ch. y Dardot, P. (2014). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.

Mairesse, F. (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Ariel.

Malosetti Costa, L. (2010). Arte e historia. En Castilla, A. (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós/Fundación Typa.

Mauss, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz editores.

Morales Lersch, T. y Camarena Ocampo, C. (2009). El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. En Arrieta Urtizberea, I (ed.). *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿Por quién? y ¿Para qué?* Bilbao: Argitalpen Zerbitzua Servicio Editorial. [Issuu].

Nisbet, R. (1969). Comunidad. *La formación del pensamiento sociológico 1*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Ortiz de Rosas, J. (2017). Y yo me pregunto qué es lo comunitario. [Entrada de blog]. *Ferrowhite museo taller.*

Oszlak, O. (1997). *La formación del Estado argentino. Orden, progreso y organización nacional.* Buenos Aires: Planeta.

Pelbart, P. (2009). La comunidad de los sin comunidad. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Pérez Gollán, A. (2007, febrero 3). Nuestra relación con el pasado es de vida o muerte. *La Nación.*

Pinochet Cobos, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI.

Pitrola, C. (2021, junio). El Museo va al Recreo: construir comunidad desde el juego, como patrimonio y como derecho. *Cadernos do Ceom. Políticas e práticas de Educação em museus ibero-americanos*, v. 34, N.º 54, pp. 76-86.

Podgorny, I. y Lopes, M. (2008). *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*. México: Limusa.

Robertazzi, M. *et al*. (2013). Un proyecto de memoria social: el museo del trabajo IMPA. *Anuario de Investigaciones*. Universidad de Buenos Aires, vol. XX, pp. 219-226.

Torres Carrillo, A. (2013). *El retorno a la comunidad. Problemas, debates y desafíos de vivir juntos*. Bogotá: Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano-CINDE.

Usubiaga, V. *et al*. (2021). *Los patrimonios son políticos. Patrimonio y políticas culturales en clave de género.* CABA/Tilcara: Ministerio de Cultura de la Nación/RGC Ediciones/Museo Nacional José A. Terry.

Guías

Conceptos claves de museología (2010). En Desvallées, A. y Mairesse, F. (dirs.). París: Armand Colin/ICOM.

Guía PDF Accesibles con Adobe Acrobat Profesional (2021).

(Re) Nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género (2020). Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación.

Videos

Casado, L. (2016, noviembre 10). *Leonardo Casado. Director de Museos de Berazategui*, en Habemus. [Programa N.º 43]. [YouTube].

Castaño, A. (2015). *Cuento apertura a cargo de Anabelle Castaño*, en Trabajadores de Museos. [II Jornada de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales. Berazategui, 2015]. [YouTube].

De Simón, M. (2010). *El Ferroviario-Mario De Simón*, en Ferrowhite. [Vimeo].

Delgado, M. (2008, enero). *Lo común y lo colectivo*, en Medialab-Prado.

Mamani, A. (2020, septiembre). *¿Qué es identidad marrón?*, en Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. [YouTube].

Montes de Oca, C. (2012). *El Ferroviario-Cacho Montes de Oca*, en Ferrowhite. [Vimeo].

Morales, T. (2014). *Entrevista a Teresa Morales*, en Trabajadores de Museos. [I Jornada de Prácticas Comunitarias en Museos y Espacios Culturales. Berazategui, 2014]. [YouTube].

Morales, T. (2018). *¿En qué está pensando ahora Teresa Morales?*, en FundacionTyPA. [Encuentro de profesionales de Museos de América. El Museo Reimaginado. Medellín 2017]. [YouTube].

Museo del Juguete de San Isidro (2019). *El Museo va al Recreo*, en Museo del Juguete de San Isidro. [YouTube].

Museo IMPA (2014, mayo). *El Museo IMPA abre sus puertas*, en BTV. [YouTube].

Robertazzi, M. (2020). *Entrevista realizada a Margarita Robertazzi*, en Cultura Almagro. [Radio La Victoriosa]. [YouTube].

Secretaría de Cultura y Educación. Municipalidad de Berazategui (2016). *De Almacén de Barrio a Museo*, en Cultura Berazategui. [Entrevistas realizadas con motivo del 23° Aniversario del Museo Histórico y Natural]. [YouTube].

Dirección Nacional de Museos

Directora
María Isabel Baldasarre

Coordinación de Planificación Museológica
Valeria Traversa

Coordinadora Operativa de Museos
Georgina Ibarrola

Asistencia General
Magalí Saleme

Accesibilidad
Eva Llamazares
Carolina Balmaceda
Sara Espina

Conservación y Restauración
Mariana Valdez
Natalia Albano
Fabián Carrión
Marcela Cedrola
Paula Huarte
Jenny Hurtado Giraldo
Manuela Florencia Isolani
María Luz Justich
Ivana Rigacci
Federico Sánchez
Federico Tamborenea

Contrataciones
Nadia Arce
Ezequiel Ayala

Compras y Contrataciones de Servicios
Sergio Arias
Matías Nicolás Majori
Federico Wechsler

Diseño de Exhibiciones
Valeria Keller
Nidia Bellene
Rodrigo Broner
Ornela Cravedi
Candela Gómez
Eloísa Guzmeroli
Rodrigo Riquelme

Formación y Redes
Carla Barbero
Elisabet Ayala
Dina Fisman
Alejandra Stafetta

Gestión Administrativa
María Soledad Oyola
Camilo Álvaro
Daiana Castañón
Emiliano Festa y Vega

Bruno González
Trinidad Massone
Paola Prieto
Ailén Johana Salvia

Mesa de Entradas

Noemí Bastida

Programas Públicos y Comunitarios

Florencia Baliña
Brian Bellotta
Belén Coluccio
Ana Pironio
Diego Sosnowski

Registro y documentación

Belén Domínguez
Tomás González Messina
María Ximena Iglesias
Lucila Mazzaccaro
Juliana Otero
Rocío Ovejero
Daniela Pintos
Ayelén Vázquez

Dirección Nacional de Gestión Patrimonial

Directora
Viviana Usubiaga

Coordinadora de Investigación Cultural
Luciana Delfabro

Coordinador de Institutos de Investigación
Pablo Fasce

Asistencia General
Claudia Piccone

Investigación
Guadalupe Gaona
Ana Masiello
Emiliano Meincke
Fernanda Pensa
Pilar Villasegura

Productora General
Julia Zurueta

Convocatorias
Ludmila Cechini
Sandra Guillermo
Gabriel Lerman
Danila Nieto
Silvana Sara
Emanuel Torres

Gestión de Colecciones
Daniela Zattara

Desarrollo Informático
Ayar Sava

Coordinadores Operativos
Alejandro Fuente Abaurrea
Jimena Ferreira

Gestión Administrativa
Andrea Antonucci
Jorge Bonilla
Diego Luraghi
Matias Maldonado
Vanesa Mansilla

Asesoría Legal
Mariano Méndez
Raul Javier Palermo

Prensa y Comunicación
Eva Grinstein
Florencia Ure
Vito Andrada
Camila Bages
Nadia Sol Caramella
Cecilia Gamboa
Mariana Poggio
Valentino Tettamanti
Tatiana Julia Verrastro
Viviana Werber

MUSEOS
EN
ACC ÓN


ISBN 978-987-8915-47-0

Área Formación y Redes

museos.formacionvirtual@cultura.gob.ar

